

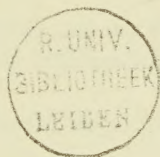
Natur- und Dingsymbolik
als Ausdruck der inneren Welt
Hermann Hesse's

Peter Baer Gontrum

1958

NATUR- UND DINGSYMBOLIK
ALS AUSDRUCK DER INNEREN WELT
HERMANN HESSEs

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München



vorgelegt von

Peter Baer Gontrum

Baltimore, Maryland, USA

München

.. 1958

Gutachter: Professor Dr. Borchardt

Referent: Professor Dr. Kuhn

Korreferent: Professor Dr. Rheinfelder

Tag der mündlichen Prüfung: 29. Juli 1958

III

INHALT

I. Einleitung	1
Die Bedeutung des Symbols für Hesse	
Rechtfertigung der Interpretationsmethode dieser Arbeit	
II. Das Gartensymbol : Kindheit	5
Struktur des Gartens	
Verwandtschaft zwischen Kind und Garten	
• Abschied von der Gartenwelt, Entwachsen oder Schuld- erkenntnis. Das Gartenbild in der modernen Literatur: Hesse und D. H. Lawrence.	
Der Garten als Ursprung und verbindendes Element im Leben des Menschen und als Verbindung zum Schöpfungs- wunder. Das Kastanienbaumsymbol.	
III. Weg nach innen	25
<u>Das Problem der Wanderschaft und der Heimatlosigkeit</u>	
Sinnbilder der Anregung zur Wanderschaft: Vögel, Wolken, Segelschiff, Boot, Wind	
Mittel des Menschen auf ihrem Wege: Straße, Zug, Boot	
Das Waldsymbol	
<u>Sinnbilder der Täuschung und Gegensätzlichkeit</u>	
Wolf und Kloster	
→ Hell und Dunkel	
→ Farben	
Zeit und Vergänglichkeit	
Die zweistimmige Lebensmelodie	
IV. Innere und äußere Harmonie oder Einklang	69
<u>Rückschau und Erinnerung</u>	
Anregung zur Rückschau durch Bilder aus der Kinderzeit: Blumen und Gartenbilder, Wasserstimme und Musik	
Der Fisch als Erinnerungsbild aus der Vorzeit	
Das Thema der Erinnerung an Kindheit und Paradies in der modernen Literatur: Hesse, Proust und Gide	

	<u>Einklang oder magisches Erlebnis der Einheit</u>	90
	Erlebensarten des Naturerlebnisses:	
	Das Thema der Vision in der modernen Literatur:	
	Hesse und Dostojewski, sinnliches Erlebnis, über-	
	sinnliches, magisches Erlebnis, Synästhesie	
	Die Substanz der Botschaft der Natur, in den einzelnen	
	Symbolen des Vogels, des Wassers, des Feuers, des	
	Windes, des Lebensbaumes	
	Die Verwandtschaft zwischen dem Baumsymbol und	
	der Musik	
V.	Der Weg zur Einheit	116
	<u>Diesseitiges Sterben und Werden</u>	117
	Lebensstufen im GLASPERLENSPIEL	
	Fluß- und Baum-Symbole in SIDDHARTHA	
	Blumen und Baum als Grabpflanzungen	
	Diesseitiges und jenseitiges Werden in dem Mondsymbold	
	<u>Das offene Tor des Symbols:</u>	121
	Umarmung durch das ewige Wesen oder durch die	
	ewige Mutter	
	Endgültige Bedeutung des Feuersymbols: Tod im Feuer	
	Die Bedeutung des Symbols von Höhle, Blumenkelch:	
	Betreten der Höhle	
	<u>Symbole des ewigen Werdens und der Einheit</u>	132
	Das Wunschbild des transzendenterenden Menschen	
	Das ewige Lächeln des Flusses und der Musik	
	Das Wasser als Träger der Einheit	
	Das drehende Rad	
	Das kosmische Symbol der Sterne	
	Die Verwandlung	
VI.	Wirklichkeit und das Symbol	142
	Hesses Auffassung der Wirklichkeit: seine "sogenannte	
	Wirklichkeit" und seine "Überwirklichkeit"	
	Funktion der Magie und Traum in dem Verständnis	
	des Symbols	
	Die endgültige Funktion des Symbols in der Selbstverwirk-	
	lichung des Menschen	

VII. Zusammenfassendes Ergebnis	150
Hesses Ausspruch "Ich war nie ein moderner Mensch gewesen" im Zusammenhang mit seiner Behandlung des Symbols	
Anmerkungen und Zitatennachweis	153
Dissertationsverzeichnis	164
Lebenslauf	167



Digitized by the Internet Archive
in 2026

I. Einleitung

Als Einheit gesehen sind die Dichtungen Hermann Hesses nichts anderes als der Versuch, einer sonst chaotisch scheinenden Welt Sinn zu verleihen durch eine Wesensschau in ihre Symbolordnung. Die Fähigkeit, eine solche Ordnung und ihren Sinn zu erkennen, ist das Ergebnis von Hesses schöpferischer oder magischer Einsicht in die Welt des Gegenständlichen; das Symbol ist die Chiffre dieser Einsicht, die dem hinter allen Worten liegenden Geheimnis des Geistes Ausdruck verleiht. Denn letzten Endes führen Worte allein nur auf die konkrete Dingwelt zurück. Hesses Dichtungen aber sind "nichts anderes als Betrachtung der Welt im Zustand der Gnade, der Erleuchtung" (III, 518). Symbole bedeuten bei Hesse die Überbrückung zwischen Erscheinung und Idee. Indem sie über die bloße Erscheinung hinausführen, um "hinter jedem Ding Gott (zu) zeigen" (III, 518), sind die Symbole nicht Selbstzweck, sondern "ein offenes Tor, durch welches die Seele, wenn sie bereit ist, in das Innere der Welt zu gehen vermag" (Iris, III, 367).

In seinem Werk DAS BILD IN DER DICHTUNG gibt Hermann Pongs eine Definition des Symbols, die besagt, daß das Bild Sinn und Geist in sich trägt und auch eine Art "offenes Tor" ist:

Was man gemeinhin unter Symbol versteht, ist nicht schwer zu bestimmen. Es ist ein sinnliches Zeichen, das etwas Unsinnliches, Geistiges oder Seelisches meint. So deutlich eindringlich, sinnfällig ist im Sinnlichen das Geistige mitgegeben, daß es unmittelbar als Sinn erlebt wird. Im Sinnbild fallen Sinn und Bild zusammen, zugleich aber weist der im Bild gemeinte Sinn weit über das Bild hinaus. (1)

Pongs Auffassung von der Bedeutung des Sinnbildes ist ähnlich dem, was Hesse ein Hinausführen von Geist und Sinn "jenseits der Bilder" nennt (INDISCHER LEBENSLAUF, VI, 685). Dennoch steht I. A. Richards in seinen PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM der Auffassung Hesses noch näher, indem er das Geistige als das Wesen und den Sinn des Sinnbildes anerkennt:

What gives an image efficacy is less vividness as an image than its character as a mental event connected with sensation. (2)

Für Hesse ist Wesen oder Sinn auch überobjektiv, übergegenständlich. Er spricht vom ewig Geistigen, von einem ewigen Wesen, welches man nur

durch den Glauben in Gestalt von Bildern sehen und verstehen kann. Erst der Glaube an dieses ewige Wesen gibt dem Sinnbild Sinn.

Die meisten Kritiker (vgl. Dissertationsverzeichnis in dieser Arbeit) haben Hesses Werke vom Standpunkt der inneren Welt zu interpretieren versucht, um Hesses Stellung zur äußeren Welt, der Welt der Objekte, zu verstehen. Unsere Arbeit wird dieses Interpretationsverfahren umkehren und Hesses Beschreibung der äußeren Welt in ihren verschiedenen Bildern als den Schlüssel zu seiner inneren Welt aufzeigen. In diesem Sinn werden die Sinnbilder in der äußeren Welt als Ansatzpunkte für eine induktive Untersuchung der Wechselbeziehung des Menschen zu seiner Umwelt gebraucht. "Betrachten Sie bitte meine Bücher nicht als Literatur, als Äußerung von Meinungen, sondern als Dichtungen" (VII, 515), sagt Hesse in einem seiner Briefe, und er fährt fort, Dichtung als das Schaffen von lebendigen Symbolen zu definieren. Obwohl er an dieser Stelle in engstem Sinne Menschensymbole, wie Demian und Frau Eva, meint, kann doch das, was er über diese Symbole sagt, als Rechtfertigung unseres Ansatzes verstanden werden. Wir gehen also nicht von der Scheinvereinfachung der "Meinungen" aus, um Hesses Ausdruck im Symbol zu finden, sondern wir werden uns von der "Kraft der Symbole" selbst "leiten lassen" (Briefe, ob. cit.), um die Vielfältigkeit der Erlebniswelt in seinen Dichtungen zu erkennen. Wir suchen darum die Bilder aus, damit wir durch sie, wie Hesses Gestalten selbst, durch das "offene Tor" der Bilder zu dem dahinter liegenden Sinn geführt werden. Mit Worten und Ideen anzufangen, wäre eine Verfälschung der Dichtung durch unsere Betrachtung; Hesse sagt, man solle seine Werke so betrachten, wie man eine Blume betrachtet; durch die Bilder. "Die Worte tun dem geheimen Sinn nicht gut, es wird immer alles gleich ein wenig anders, wenn man es ausspricht, ein wenig verfälscht, ein wenig närrisch" (III, 727).

Unsere Interpretationsmethode, die in der Annäherung an die innere Welt Hesses durch die Bilder der äußeren Welt besteht, erfährt eine weitere Rechtfertigung durch Hesses prägnante Erklärung der Verbindung und Untrennbarkeit dieser beiden Welten: "Nichts ist außen, nichts ist innen, denn was außen ist, ist innen" (II, 839). Der Hessesche Mensch braucht die Natur und die äußere Welt, um seine Innenwelt zu verstehen, und er braucht wiederum Selbsterkenntnis, um die Ganzheit der Welt und seine Stellung darin zu erkennen.

Die Suche nach den Bildern und ihrem Verständnis ist "das einzig adäquate Verfahren zur Interpretation eines Autors" (3), sagt E. R. Curtius. Erst nach-

dem wir dieses Verfahren bei der Interpretation von Hesses Dichtung angewendet haben, dürfen wir Abstand nehmen und eine Zusammenfassung versuchen. So ist diese Arbeit in zwei Teile gegliedert: der erste und längere ist der Versuch, ganz in die Bilderwelt Hesses einzudringen und sie zu interpretieren. Der zweite Teil fußt auf dem Verständnis dieser Bilderwelt und drückt, davon Abstand nehmend, die Ergebnisse unserer Untersuchung aus.

Der erste Teil wird zeigen, wie die Natur- und Dingsymbole Beschreibungen und Spiegel der menschlichen Seelenentwicklung sind. Bei der Auswahl der verschiedenen Bilder ergeben sich einige Gruppierungen von Symbolen, die entweder der Harmonie und Einsicht des Menschen oder einer chaotischen Disharmonie in der Seele entsprechen. Vier Gruppierungen entstehen dabei aus dieser Bildersammlung. •Die erste Gruppe enthält das Sinnbild des Gartens, der die Einheit von Mensch und Außenwelt im Wesen des Kindes verkörpert. •Die zweite enthält Symbole der Wanderung und Bewegung, sowie solche der täuschenden Gegensätzlichkeit aus dem Chaos der Erscheinungsformen, dem der Mensch, der nicht mehr Kind ist, zunächst gegenübersteht. •Die dritte Gruppe von Symbolen zeigt dann die Einheit zwischen der inneren Welt des Menschen und der äußeren Welt in Augenblicken wiedererreichter Harmonie. Hierzu gehören "alle Bilder der Welt" (V, 189), gesehen "im Zustand der Gnade" (Klein und Wagner, III, 518). •Die vierte Gruppe von Symbolen endlich beschreibt den Menschen, der jenseits der Gegensätzlichkeit von Mensch und Natur steht, der "transzendiert" ist und mit der großen Lebensganzheit und Einheit eine vollkommene Identifikation erreicht hat. Obwohl Hesse diesen Zustand als über die Bilderwelt hinausgehend bezeichnet, muß er dennoch auch hierzu besondere Bilder schaffen, um eine Ahnung von einer solchen Existenz vermitteln zu können.

Diese Gruppierung von Sinnbildern entspricht etwa dem, was Hesse in seinem Selbstbekenntnis EIN STÜCKCHEN THEOLOGIE als die "Drei Stufen der Menschwerdung" bezeichnet. Die vierte Gruppe gehört dabei zu jener möglichen vierten Stufe, die Hesse als Wunschbild eines gottgewordenen Menschen benennt. Die Stufen sind folgende:

[Der Weg (zur Menschwerdung) führt aus der Unschuld in die Schuld, aus der Schuld in die Verzweiflung, aus der Verzweiflung entweder zum Untergang oder zur Erlösung; nämlich nicht wieder hinter Moral und Kultur zurück ins Kinderparadies, sondern über sie hinaus in das Lebenkönnen kraft seines Glaubens. (VII, 391)]

Diese verhältnismäßig abstrakte Beschreibung des Weges der Menschwerdung (Kindheit, Weg nach innen, Zustand des Glaubens) fällt Hesse ziemlich schwer - er mußte seine Idee dreimal in diesem Aufsatz wiederholen. Durch die Interpretation der gesammelten Bilder aber finden wir besser als durch jedes andere Verfahren zu einem organisch wachsenden Entwicklungsbild des inneren Menschenlebens, wie Hesse es in seinen Dichtungen gestaltet.

Man kann Hesses Bilder auch als Motive verstehen, insofern, als die einzelnen Bilder, die gewisse inhaltliche Beziehungen zueinander haben, sich wiederholen, oder, nach Wolfgang Kayzers Definition des Motives in seinem Buch *DAS SPRACHLICHE KUNSTWERK* als Bilder, "die sich in kleinen Zügen wiederholen" (4). Sie stellen eine Art Einheit dar, die in verschiedenartigsten Zusammenhängen erscheinen. Als wiederholtes Bild definiert, läßt das Motiv Ideen oder Themen entstehen, die zum entsprechenden Gedankengut der Symbole (in "kleinen Zügen") gehören. Der Gebrauch der Motive ist ein vielschichtiges Werkzeug, womit Hesse in der Vielgestaltigkeit seiner Darstellungsweise den verschiedenartigen Verflechtungen seiner Dichtung eine Idee inhäriert.

Auf dem Wege des induktiven Verfahrens werden wir uns dann im zweiten Teil dieser Arbeit mit der Symbolwelt und ihrem Verhältnis zur Problematik der Wirklichkeit befassen und mit den sich für Hesse daraus ergebenden Beziehungen zu Magie und Traum. Abschließend werden wir Hesses Stellung zur Symbolik überhaupt untersuchen und seine Haltung zur Moderne beleuchten, wobei wir die Äußerung Hesses "Ich bin nie ein moderner Mensch gewesen" (IV, 485) kritisch betrachten wollen.

II. Das Gartensymbol: Kindheit

In fast jedem Werk Hesses taucht der Garten der Kindheit auf, entweder in seiner eigenen Form oder als verwandtes Sinnbild dargestellt. Der Garten ist das Grundsymbol in Hesses Dichtung, der ihn an Paradiesleben erinnert und an eine Zeit von Glück, Unschuld und Harmonie zwischen außen und innen, die im späteren Leben immer wieder gesucht wird. Der Garten steht als Beispiel für jeden Menschen, der sein ehemaliges Glück wiederfinden möchte, und er steht als Beispiel für jeden Künstler, Dichter und schöpferischen Menschen, der die Geheimnisse seiner Natur in Bildern einer ihr harmonisch entsprechenden Welt ausdrücken möchte. Durch den Garten führt der Weg zum Paradies, so wie er durch die Erinnerung an die Mutter zur Urschöpferin, zur Urmutter führt. Denn Hesses Gartenbild ist nicht nur das traditionelle Paradiesesbild der Unschuld, des Glücks und Schutzes vor dem Bösen; es ist auch ein Ort, wo das Kind am nächsten dem Wunder der Schöpfung steht, der Schöpfung der Natur und der seines eigenen Wesens. Das Kind ist mit der Natur ebenso eng wie mit seiner Mutter verbunden und empfänglich für jedes schöne Geheimnis, das diese ihm zu erzählen scheinen. Es fühlt tief dieses magische Verhältnis zwischen sich selbst und seiner Gartenwelt, betrachtet es aber nicht wie die Erwachsenen als ein Verhältnis, mit Grenzen und Unterschieden, sondern als eine vollkommene Harmonie, eine ungeteilte Einheit. (5)

In diesem Sinn wird Hesse vom romantischen Gartenbild sehr beeinflusst. Beispiele dafür gibt es überall und sie sind zu mannigfaltig, um hier aufgezählt zu werden. Wir zitieren zur Erklärung bloß zwei kritische Betrachtungen über die Gartenbilder bei Eichendorff und Hofmannsthal. Roger C. Norton beschreibt das Gartenbild in den früheren Werken von Hofmannsthal (zwischen 1891 und 1893) als ein Bild innerer und äußerer Harmonie: "The garden most frequently reflects a personal dream of beauty in which harmony exists between the inner and the outer world." (6) Benno von Wiese in seiner Betrachtung über den Eichendorffschen TAUGENICHTS sagt:

Der Garten symbolisiert die Teilhabe an einer zugleich wirklichen und poetischen Welt. Er besitzt jene inselhafte Abgeschlossenheit, in der das liebende Herz mit der Natur und auch mit der Geliebten in Übereinstimmung leben darf. Erst mit den verwelkten Blumen, die nicht mehr entgegengenommen werden, beginnt die Schwermut einer sich verfremdenden Welt. (7)

Wie bei Eichendorff, wird der Abschied von der Gartenwelt auch bei Hesse im Symbol der verwelkten Blume ausgedrückt, in der Erkenntnis der Liebe

und der Vergänglichkeit aller irdischen Schönheiten und in der Erkenntnis der Disharmonie und Gegensätzlichkeit. Um das Kind und seine Gartenwelt läuft eine Zauberkette, aber so wie das Kind wächst und die Gartenkette durchbricht, so wird auch der Zauber gebrochen und das Gefühl der Harmonie geht verloren. Hesses "Weg nach innen", zu Selbsterkenntnis und Selbsterfüllung, ist nichts anderes als der unbewußte Wunsch, noch einmal diese Zauberkette, diesen Einklang zwischen innerer und äußerer Welt im Menschen aufzubauen. Der Garten ist also nicht nur die symbolische Beschreibung des absoluten Einklangs aller Dinge und der Einsicht in die Geheimnisse der Welt, sondern er ist auch das verbindende Element zwischen der Kindheit und der späteren organisch wachsenden Entwicklung des menschlichen Charakters. Der Garten ist Heimat, das einzige sinnlich-erfahrene Bild der Vollkommenheit und Harmonie, woraus der Mensch seine spätere Ahnung von Paradies und Einheit ableitet.

Struktur des Gartens

Ein idealer Hessescher Garten besteht aus Blumen aller Art, Bäumen, Früchten, Schmetterlingen, Bienen, Eidechsen, Fischteichen, Vögeln - eine bis zum Rande volle Cornucopia (Füllhorn) der Natur (8). Diese Dinge, die einzeln wie kollektiv ihre symbolische Bedeutung haben, sind Natur, vom Kind aus gesehen aber gehören sie zum großen Einheitsbild des Gartens. Am liebsten beschreibt Hesse die "schlanken und träumerischen" Schwertlilien, die "fröhlich hellroten" Rosenbüsche (MARMORÄGE, I, 549) oder die "wehenden" Kastanienbäume (NARZISS UND GOLDMUND) als typische Gewächse des Gartens wegen ihrer Eigenschaft, im Gartenleben des Kindes Glück, Geheimnis und Nähe der Mutter hervorzurufen.

Das Kind ist fähig, den Garten in seiner Ganzheit gleichsam zu umarmen sowie die kleinste Blume oder das kleinste Blatt darin. Adele und Veraguth (ROSSHALDE) teilen ihren großen Garten untereinander auf; Pierre aber gehört alles:

Ihm gehörten die Erdbeeren im Kastaniengarten, die Blumen im Lindengarten, die Fische im Waldsee, die Badhütte, die Gondel. (ROSSHALDE, II, 472)

Zur gleichen Zeit kann er sich mit dem Schicksal einer Maus beschäftigen, mit dem, was die Bienen zueinander sagen und mit der Liebe zwischen Menschen und Schmetterlingen.

Sie kennen mich und haben mich lieb, sie fliegen ganz nah um mich herum. Kann man denn Schmetterlinge nicht füttern? (484)

Neben dem vollen Bild des Gartens des kleinen Pierre ist Hesses Beschreibung des Gartens von Knulp eine der schönsten:

Hier hatte er einst ein volles Glück, Erfüllungen ohne Rest, Seligkeiten ohne Bitternisse gekostet, diebesselige Kirschsommer, versunkenes flüchtiges Gärtnerglück im Belauschen und Pflegen seiner Blumen: geliebter Goldlack, lustige Winde, zärtlich samtenes Stiefmütterchen und Kaninchenställe und ...
... Kein Garten, dessen Früchte er nicht versucht, kein Baum, den er nicht bestiegen, in dessen Krone er nicht ein grünes Traumnest besessen hatte. Dieses Stück Welt hatte ihm gehört, war von ihm in tiefster Vertrautheit gekannt und geliebt worden ... hier hatte Luft und Erde in seinen Träumen und Wünschen gelebt, sie erwidert und ihr Leben mitgeatmet.
(Knulp, III, 85)

Aber der Garten kann mancherlei Gestalt annehmen, um die Kindheit wiedererstehen zu lassen. Für Siddhartha sind es Wald, Flußufer, Feigenbaum und Mangohain (SIDDHARTHA, III, 617), für Dasa der Wiesenplatz und der Wald mit seinen Bäumen und Früchten: "... der Mango, die Waldfeige, und der Varingabaum" (GLASPERLENSPIEL, VI, 643). Knecht schreibt im Regenmacher-Lebenslauf über seine Kinderwelt:

Das Dorf, die Heimat, die Gemeinschaft des Stammes unter der Führung der Mütter gab ihm alles, was Volk und Staat dem Menschen geben können: einen Boden voll tausend Wurzeln, in deren Geflecht er selbst eine Faser war und an allem teilhatte. (VI, 565)

Auch der junge Tito (GLASPERLENSPIEL) findet im rohen Felsen der Berglandschaft seinen Garten in "Sammlungen von Bergblumen und Schmetterlingen" (VI, 533). Ein Kind kann seinen Garten überall in der Natur finden, es kann seine magische Welt überall aufbauen.

Ohne Kinder oder jemand, der das Wesen eines Kindes versteht, kann bei Hesse auch die äußere "Wirklichkeit" des Gartens nicht existieren. So ist die selbstzufriedene, flache Persönlichkeit der Gerberfrau in KNULP, die auch kinderlos ist, die Besitzerin von einem "wüsten Grasplatz" (III, 33). Und so wird der Garten von Giebenrath, aus dem erst die Mutter, dann der

kleine Hans verschwunden ist, mit den Adjektiven "leer", "zusammengefallen", "verbogen und zerbrochen" und überhaupt ohne Erwähnung von Blumen beschrieben.

Diese zweiseitige Abhängigkeit zwischen Kind und Garten sehen wir auch in AUS KINDERZEITEN, wo die Hyazinth-Blume das Wesen des kranken Brosi vertritt. "Sie schien an irgendeinem Schaden zu leiden ... gerade so wie mit dem Brosi." (II, 583) Die Art der Erziehung des Kindes oder die seiner mütterlichen Pflege wird in Hesses Dichtung durch das Bild der Pflege des Gartens dargestellt: Peter Camenzinds Entfernung von der immer beschäftigten Mutter (sowie das Bild der Mutter selbst) hat ihre symbolische Vorahnung in der Beschreibung einer

"rührend schmale(n) dürrt(e) Rabatte für Blumen, in welcher zwei Monatsrosenstöcke, ein Georginenbusch und eine Handvoll Reseden hoffnungslos und kümmerlich verschmachtet" (I, 227).

Der Inhalt eines Gartens und das Verhältnis des Gartens zum allgemeinen Wesen des Kindes sind nur nebensächlich. Wir kommen nun zur Hauptsache, zur eigentlichen und größten Bedeutsamkeit des Gartensymbols bei Hesse: das magische Verhältnis des Kindes zu den Geheimnissen der Natur, die sich in konzentrierter Form in dem GARTEN DER HEIMAT finden. Die Unschuld des Kindes, seine Erfahrung der Welt nur durch die Liebe der Eltern (besonders der Mutter) läßt es offen und empfänglich für die reine und liebevolle Botschaft der Natur. Es ist also ein Verhältnis ohne jene Zwischenmauer, die sich in der späteren Entwicklung des Menschen aus dem Verlust seiner Unschuld und der Erfahrung des Hasses und des Bösen aufbaut, ein Verhältnis, das ungeteilte Einheit ist. Die Kinderseele sieht nicht allein die Erscheinungsformen der Natur, sondern auch die ewigen Fragen dahinter: Was liegt im Herz einer Blume hinter dem Blumenkelch? Welchen Namen haben die Bienen für die Nelken? Wie kann ein Baum allein von Wasser gedeihen? Die Erwachsenen "erklären" mit Hilfe wissenschaftlicher Gesetze. Dem Kind aber genügen solche Erklärungen nicht, die das Geheimnis der Schöpfung ausklammern. Das Kind in seinem Garten ist Hesses Antwort auf die Hybris des Intellekts im 20. Jahrhundert.

In DER REGENMACHER findet sich Hesses präzise Zusammenfassung dieses innigen Einheitsverhältnisses:

Zwischen der stummen, geheimnisvollen Natur und seiner vereinsamen, in banger Knabenbrust atmenden Seele war alle Verwandtschaft und war auch alle Spannung, Angst,

Neugierde und Aneignungslust vorhanden, deren die Menschenseele fähig ist ... (VI, 565).

Und wir sehen den jungen Josef Knecht ohne Abscheu, ohne Mißtrauen der Natur hingegeben, teilnehmend an allen Geheimnissen, die die Natur ihm offenbart. Und alles noch Unbekannte wurde ebenfalls durch Knechts "Aneignungslust" seinem Wesen einverleibt.

Es ist das Fragen, das Suchen, das Unbefriedigtsein mit rationalen Erklärungen, wodurch das Kind im Garten seine Verwandtschaft mit dem ewigen Rätsel der Natur erlebt. In diesem Zusammenhang möge noch einmal der kleine Pierre als Beispiel dienen:

Und ich möchte auch einmal sehen, wie es die Bäume machen, {
daß sie mit ihren Wurzeln Wasser trinken und so groß werden }
können. Ich glaube, das weiß gar niemand richtig. (II, 514)

Sein Verhältnis ist nicht nur die Neugierde, hinter die Geheimnisse zu kommen, sondern auch liebevolles Verständnis auf seine Art. Veraguth erlebt nach Pierres Tod die Erinnerung an ihn an den Stellen des Gartens, die mit ihm am engsten verbunden waren:

Im Blumengarten wehte noch etwas wie Leben und Erinnerung ...
dort beim Holz hatte er mit den Schwärmen der blauen Falter gesprochen, und für die Blumen hatte er phantastisch zärtliche Namen gefunden. (II, 628)

Dieses tiefere Verständnis, das Sichhingeben an die Natur gehört auch zum Wesen des Knaben Paul Abderegg im HEUMOND. Wie ein Baum trinkt Paul den Regen ein, mit ausgebreiteten Armen. Nach dem aufwühlenden Erlebnis mit Thusnelde sucht er die Bäume auf, wo sie seine Hand hielt; aber ihn kümmert nicht die äußere Erscheinung des Baumes, sondern er geht hinter die Laube, in die innere Welt der Trauerweide, der Szene dieses kleinen Liebeserlebnisses, wo die

seidig zarten, müden Zweige so tief und dicht herab(hingen),
daß es innen ein Zelt oder Tempel war, wo trotz des ewigen Schattens und Dämmerlichtes eine stete matte Wärme brütete.
(I, 675)

Und gleich darauf ist er bei seiner Geheimwelt am Ast der Blutbuche neben dem Stamme, ganz "von rötlich dunklen Laubschatten umfassen". (I, 717) Nur Paul sieht das innere Wesen dieses Baumes, der von außen und von weitem so "dunkelbraun und fast schwarz" aussah.

Wenn man jedoch näher kam oder sich unter sie stellte und emporschaute, brannten alle Blätter der äußeren Zweige, vom Sonnenlichte durchdrungen, in einem warmen, leisen Purpurfeuer, das mit verhaltener und feierlich gedämpfter Glut wie in Kirchenfenstern leuchtete. (I, 675)

Anders Pauls Lehrer, der nur den äußeren Schein der Blutbuche erfaßt:
 Sie stand allein und dunkel mitten in dem hellen Graslande, und sie war hoch genug, daß man, wo man auch vom Park aus nach ihr blickte, ihre runde, feste, schöngewölbte Krone mitten im blauen Luftraum stehen sah. Und je heller und blendender die Bläue war, desto schwärzer und feierlicher ruhte der Baumwipfel in ihr. (I, 675)

So war auch das Verhältnis zwischen Paul und dem Lehrer. Je enger die Beziehung Pauls zu dem Mädchen wurde, desto verächtlicher und eifersüchtiger beobachtet es der Lehrer. An einem Regentag war er besonders eingeschlossen und trüb, und der Blutbuchenbaum stand am gleichen Tag schwarz "wie tot in seiner Einsamkeit", obgleich das Wasser seinem Leben genau so wichtig war wie Freude und Liebe für die Seele des Lehrers. So ist der Lehrer das Gegenteil von Paul. Sein inneres und äußeres Wesen sind sich so fremd in ihrer Isolierung, und er hängt so sehr am äußeren Schein, daß die Harmonie von Kinderwelt und Garten ihm völlig fremd bleiben.

Eins der bedeutungsvollsten Bilder des Kindes, das vor den Geheimnissen der Natur steht, ist das Starren in einen Blumenkelch. Oft taucht dieses Bild auf: bei Goldmund, bei dem jungen Franz von Assisi, aber als dichterische Wiederbegegnung mit einem magischen Kindheitserlebnis finden wir dieses Bild allein in IRIS, in der Seele des Knaben Anselm. Man findet in Anselms Beobachtung alle Liebe, Neugier und unschuldig sinnliche Freude, sowie das kindliche Staunen vor dem Geheimnis in dem Kelch und den kindlichen Versuch nach ganzheitlicher Deutung. Liebe ist die erste Regung, die die Blume in seinem Wesen hervorruft:

Eine Blume unter den Blumen der Mutter hieß Schwertlilie, die war ihm besonders lieb. Er hielt seine Wange an ihre hohen hellgrünen Blätter ... (III, 364)

Mit Neugierde und mit seinem ganzen Gefühl erlebt er frisch und hingegen die Blume:

... drückte tastend seine Finger an ihre scharfen Spitzen, roch atmend an der großen wunderbaren Blüte und sah lange hinein. (III, 364)

Und mit einer Mischung von Staunen und kindlichem Verständnis schaut er durch den Kelch in das Wesen der Blume. Er betrachtet sie als eine Person, deren Mund der Kelch ist, deren inneres Wesen und Ursprung sich mit dem seinen deckt. Er versucht, mit Hilfe eines Gleichnisses in das Geheimnis einzudringen, aber er weiß auch, daß der Weg ins Innere der Blume "geheimnisvoll", "ungeheuer", "unausdenklich", "zauberisch", ein "stilles wartendes Wunder" ist.

Da standen lange Reihen von gelben Fingern aus dem bleich-bläulichen Blumenboden empor, zwischen ihnen lief ein lichter Weg hinweg und hinabwärts in den Kelch und das ferne, blaue Geheimnis der Blüte hinein. Die liebte er sehr, und blickte lange hinein, und sah die gelben feinen Glieder bald wie einen goldenen Zaun am Königsgarten stehen, bald als doppelten Gang von schönen Traumbäumen, die kein Wind bewegt, und zwischen ihnen lief hell und von glaszarten lebendigen Adern durchzogen der geheimnisvolle Weg ins Innere. Ungeheuer dehnte die Wölbung sich auf, nach rückwärts verlor der Pfad zwischen den goldenen Bäumen sich unendlich tief in unausdenkliche Schlünde, über ihm bog sich die violette Wölbung königlich und legte zauberische dünne Schatten über das stille wartende Wunder. Anselm wußte, daß dies der Mund der Blume war, daß hinter den gelben Prachtgewächsen im blauen Schlunde ihr Herz und ihre Gedanken wohnten, und daß über diesen holden, lichten, glasis geäderten Weg ihr Atem und ihre Träume aus und ein gingen. (III, 364)

In diesem Märchen ist die Hessesche Idee klar herausgearbeitet, die dem Kind die Ahnung um die Einheit der Schöpfung zubilligt, die es befähigt, in späteren Jahren einen Blumenkelch als "Anruf und Schlüssel der Schöpfung" zu bezeichnen. Anselm lebt wie Pierre und Veraguth im einen Augenblick in dem "Vielerlei der Dinge", in einem andern gibt er sich ganz hin an "die aufgetane, stille Frage, der seine Seele in quellender Ahnung einer seligen Antwort entgegendrängte". (III, 367) Und er hat das Gefühl von einem synästhetischen Erlebnis der Erscheinungsformen der Natur, als einer Vorahnung eines Einheitsgefühls:

Manchmal empfand Anselm ... die feinen, hundertfachen Zusammenhänge zwischen Auge und Ohr, Geruch und Getast, fühlte für schöne flüchtige Augenblicke Töne, Laute, Buchstaben verwandt und gleich mit Rot und Blau, mit Hart und Weich ... (III, 368)

Mehr als dieses kindliche Erleben der Schöpfung kann der Mensch nicht erreichen, meint Hesse. Anselms Leben führt aus dem Garten heraus in ein Leben voller Irrtum und schließlich zu einer schweren Heimkehr, zurück zum ersten geheimnisvollen Blumenbild seiner Kindheit. Veraguth sagt zu seinem Diener Robert, daß die einzigen frischen Erlebnisse die kindlichen sind:

Der Mensch erlebt das, was ihm zukommt, nur in der ersten Jugend in der ganzen Schärfe und Frische, so bis zum dreizehnten Jahr, und von dem zehrt er sein Leben lang. (II, 477)

In einem Gedicht Hesses "Auf den Tod eines kleinen Kindes" (1929, V, 727) begegnen wir dieser Idee in anderer Form:

Vielleicht wenn unsre Augen, Kind
Einmal erlöschen, wird uns scheinen
Sie hätten von der Erde, Kind
Nicht mehr gesehen als die Deinen.

Ehe wir das Gartenbild im GLASPERLENSPIEL behandeln, sei aber noch darauf hingewiesen, daß der Garten nur durch die Gegenwart einer Mutter möglich wird und bestehen kann und daß das Kind in seinem Bewußtsein oder Unterbewußtsein diesen Zusammenhang versteht. Die Ordnung, die sinnliche Freude, das Schöpfungsgeheimnis, die Unschuld, sind für das Kind genau so im mütterlichen Wesen verkörpert, in der Mutter als Beherrscherin der Gartenwelt. Diese Zusammenschau, so werden wir später sehen, findet sich auch in Hesses Betrachtung der Musik und hebt sie dadurch in symbolische Bereiche. An verschiedenen Stellen nennt Hesse die Musik "die weiblichste Kunst" (CAMENZIND), "unmoralisch" (DEMIAN), "Urquell aller Ordnung, Sitte, Schönheit und Gesundheit" (GLASPERLENSPIEL). In der höheren Symbolordnung, die wir im GLASPERLENSPIEL finden, ist die Musik die "Mutter" Knechts, ist sie die Schöpferin seiner Gartenwelt, die "Hand des Zauberers" (VI, 130), die die Kindheitsvision der Natur in Knechts junges Leben bringt. Um die Verbindung mit seiner Umwelt stärker auszudrücken, verleiht Hesse Knecht das metaphorische Wesen einer Pflanze:

... die bisher still und zögernd sich entwickelte, plötzlich heftiger zu atmen und zu wachsen beginnt, als sei ihr in einer Stunde des Wunders mit einemmal das Gesetz ihrer Gestalt bewußt geworden und sie strebe nun innig nach seiner Erfüllung, so begann der Knabe ... (VI, 130)

Dieser Drang nach innerer Selbstverwirklichung wie bei der Pflanze kommt nur vom Einfluß der Musik, die der Magister Musicae in Knechts Leben ge-

bracht hat. Daß die musikalische Form die Fuge ist, ist kein Zufall. Sie ist die organischste, aus einer Wurzel erwachsende Form der Musik, die nach Verwirklichung strebt. Wie die Fuge in ihrer musikalischen Welt ist die junge Pflanze Knecht in ihrer neuen Gartenwelt - ein selbständiges Wesen, aber gleichzeitig auch Glied einer größeren Einheit. Der Einklang Knechts mit der Natur wurde nur durch seine neue Bindung an die mütterliche Musik möglich, die das Gefühl von "eine(r) Gabe und Mahnung der irdischen Mächte an ihn" in ihm aktiviert. (VI, 130) Er fühlt jetzt seinen Geist in der inneren Geisteswelt zu Hause, so wie er seine sinnliche Natur als einen Teil der äußeren Welt der "Erscheinungen" begriff. Er war in sich und mit der Welt eins:

... so begann der Knabe, nachdem ihn die Hand des Zauberers berührt, rasch und sehnlich seine Kräfte zu sammeln und anzuspannen, fühlte ... neue Harmonien zwischen sich und der Welt, konnte ... sich ... zu jeder Leistung fähig fühlen, und konnte in anderen Stunden alles vergessen und mit einer ihm neuen Weichheit und Hingabe träumen, dem Wind oder Regen zuhören, in eine Blume oder ins ziehende Flußwasser starren, nichts begreifend, alles ahnend, hingenommen von Sympathie, von Neugierde, von Verstehenwollen, fortgezogen vom eigenen Ich zum anderen, zur Welt, zum Geheimnis und Sakrament, zum schmerzlich-schönen Spiel der Erscheinungen. (VI, 131)

In dieser Berolfinger Zeit, in diesem sonnigen Garten erlebte Knecht die Einheit von Ich und Welt:

harmonisch und gleichmäßig arbeiteten und wuchsen das Innen und das Außen einander entgegen. (VI, 131)

Diese Zeit des Gleichgewichts in der Spannung von Ich und Welt, die Zeit der sonnigen, duftigen Gartentage dauert nicht lange. Wie Knecht bald darauf erfährt, wird die Zeit der Harmonie abgelöst von einer Periode der Erkenntnis des eigenen Schicksals, der Erkenntnis des Bösen und des Hasses. Es kommt eine Zeit des Entwachsens aus der Gartenwelt, wodurch ihm alles vorher träumerisch, "von einem Fluidum von Unwirklichkeit" umgeben erscheint. Diese Zeit des Abschiednehmens war eine Zeit der "Qual", des "kaum mehr erträglichen Druckes und Leides", denn er hatte eine Art Schuldgefühl wegen seines Wachsens, eine Art "schlechtes Gewissen" (132) wegen seiner inneren Entfremdung. Er fragt sich, "ob er nicht dieses Fremdwerden in seiner lieben gewohnten Welt selber verschuldet habe durch Ehrgeiz, durch Anmaßung, durch Hochmut, durch Untreue und Mangel an Liebe." (131)

Das GLASPERLENSPIEL beschreibt diesen Entfernungsprozeß vom Garten noch in der Sprache des Pflanzensymbols. Jetzt strebt die Pflanze nicht mehr nur zur Selbstverwirklichung in der Mitte der anderen Pflanzen, sondern jetzt ist sie auf einmal zu groß geworden und ist dem Garten und den anderen Blumen "entwachsen", so daß dieser Nährboden nicht mehr ausreichend ist.

Die "Pflanze" Knecht würde dieses Entwachsensein nicht lange aushalten. Knecht wird darum in einen anderen, größeren Garten "verpflanzt" (132), und braucht nun dieses peinliche Schuldgefühl nicht weiter zu haben. Eschholz ist aber kein wirklicher Garten, sondern eine weitere Entfernung von der Natur, und Knecht findet wiederum andere Qualen. Zwar ist es ein Scheingarten, in dem es geheimnislose, verpflanzte und von der Natur entfernte "Blumentöpfe" (139) gibt, aber auch eine ausgedachte geometrisch geordnete Gruppe von Gebäuden (in einem Rechteck) und einen flachen Sand- und Rasenplatz mit seinen fünf Mammutbäumen, "geordnet wie die Fünf auf einem Würfel" (139). Wegen seiner Verpflanzung in diesen Scheingarten konnte er mit weniger Not die Schuld erkennen und analysieren. Er trug seine Entwicklung "ungestört und in voller Unschuld" (132), und vergaß in seinem neuen Scheingarten die alte Disharmonie. Immerhin aber war auch dieses Entwachsen, dieses Schuldgefühl und Abschiednehmen ein wichtiger Schritt Knechts auf seinem langen, schweren Weg nach innen.

Andere Werke haben andere symbolische Ausdrücke für dieses "Entwachsen" aus dem Garten, aber hinter allen steht derselbe Prozeß; das "Entwerden aus einer ihm nicht mehr zugehörigen und entsprechenden Lebensform" (VI, 131). Es ist immer eine Frage übersteigerten Wissensdranges, verbunden mit dem Gefühl der Schuld und der Frage, ob sie angenommen werden kann oder nicht. Manchmal vollzieht sich die Trennung von der kindheitsbestimmten Gartenwelt scheinbar ganz und für immer, und der Knabe wird Mensch, ohne sich zu erinnern, wie sein Gartenleben wirklich einmal war (Anselm, Harry Haller). Dann ist die Rückkehr zu einer Harmonie, wie der eines Kindes, eine schwierige. Manchmal versteht der Mensch aber auch die Bedeutung des Wissens um die Schuld nicht, und diesem Menschen gelingt es dann nie, aus der Form seines Mutter-Gartens fortzugehen, obwohl die Zauberkette lange durchbrochen worden ist. So ein Mann ist Walter Kömpf (KLEINE WELT), der zuerst lange an der Mutter und dann an der Form des Gartens hängt. So eine Gestalt ist auch Narziß, der in "eine(in) schönen Gedankengarten voll Harmonie ... sündelos ... zwischen seinen behüteten Beeten" (V, 308) bleibt, deren letzte Selbsterfüllung jedoch ebenfalls problematisch bleibt. Man fühlt aber, daß Hesses Lieblinge die Menschen sind, die einen Teil des Göttlichen, des Wunders und des Zaubers des Gartens überallhin mitbringen, wie Knulp und Goldmund

und wie der Dichter Hesse selbst.

Die wichtigste Quelle für Hesses sinnbildliche Verwendung des Themas des Entwachsens aus dem Garten ist die Bibel, das Buch Genesis. Vom Paradiesgarten zur Schlange, zum Baum der Erkenntnis, zur Wanderung und zu Kain und Abel: alle diese biblischen Motive tauchen in Hesses Dichtung auf. Die Bereitschaft eines Hesseschen Charakters, den Weg nach innen zu gehen, hängt von seiner Fähigkeit ab, von dem Baum der Erkenntnis zu essen, den Garten zu verlassen und seine Schuld (die Urschuld des Menschen) anzuerkennen. Für Knecht brauchte diese Entwicklung fast sein ganzes Leben und er verläßt seinen Scheingarten zugunsten der Anerkennung der Schuld und der Problematik der Welt bis zum Ende seines Lebens nicht; er verläßt ihn erst nach seinem sogenannten "Erwachen":

Er fühlte ein Verlangen, noch einmal die Pforte zu seinem Garten zu öffnen und einzutreten, doch hatte er den Schlüssel nicht bei sich, das half ihm rasch zur Ernüchterung und Rückbesinnung. (VI, 486)

Eine von Knechts Parallelgestalten, der Beichtvater, lernte auch erst spät im Leben die Schuld der "Kinder" der Erde verantwortlich auf sich zu nehmen, als seine Buße für das Essen vom "Baum der Erkenntnis". Er lernte durch den älteren Dion Pugil, der die Worte des Heiden erklärte:

(Der Heide) sprach von Adam, dem ersten Menschen, und wie er einer und derselbe sei mit Jesus, dem Gekreuzigten, und nannte die Erlösung durch ihn die Wanderung Adams vom Baume der Erkenntnis zum Baume des Lebens, die Schlange des Paradieses aber nannte er die Hüterin des heiligen Urquells, der finsternen Tiefe, aus deren nächtigen Wassern alle Gestaltungen, alle Menschen und Götter stammen. (VI, 630)

Die Schlange, die die Möglichkeit der Schuld tat und der Schuld Aufnahme schafft, hier vom Heiden als die "Hüterin des heiligen Urquells" bezeichnet, ist nichts anderes als das Urmutter-Symbol, das schöpferische Wesen hinter allen Bildern und Formen der Erde, "aus deren nächtigen Wassern alle Gestaltungen, alle Menschen und Götter stammen". "Heide" ist nur ein Ausdruck für den Dichter Hesse selbst, der diese Mischung von biblischem Symbol und Mutter-Bild in manchen seiner Dichtungen bringt.

Das Stehlen von Blumen oder Früchten ist oft die Schuld tat, der modifizierte Ausdruck für das Symbol des Baumes der Erkenntnis. So stiehlt Paul in HEUMOND eine halbgeöffnete Teerose aus dem Garten für Thusnelde, Franz von

Assisi stiehlt die Schwertlilien aus dem Garten seiner Mutter und der Knabe in KINDERSEELE stiehlt Feigen. Alle diese Symbole: Blumen, Früchte, Schlange, sprechen von der Erkenntnis der Schuld durch das Erwachen des Geschlechts, des Trieblebens. Ob es als reines Vergehen wie in KINDERSEELE oder als ein spezifisch erotisches Erlebnis im Sinnbild dargestellt wird, ist ein und dasselbe: etwas geschieht oder wird getan, das die vorhergehende Naivität der Unschuld zerstört. Das Bild der "Schlange" wird in GERTRUD und in SIDDHARTHA hervorgerufen. Im ersten Werk ist es klar: Liddy, die Freundin Kuhns, bringt ihn in Versuchung durch die Wette, mit dem Schlitten hinunter in die Dunkelheit zu fahren, und der Baum, wogegen er stößt, ist ein "Apfel- oder Birnbaum". Und Siddhartha sieht eine Schlange, bevor er zu Kamala geht.

Blumen sind auch ein sehr wichtiges Symbol in diesem Zusammenhang, indem sie wie die Früchte des Wissensbaumes und wie die Schlange dem Kind den Weg aus dem Garten zeigen. Denn Blumen sind nicht nur das Symbol der Harmonie, sondern sie sind auch das Bild des Erotischen, die bei Hesse das zerstörende, schuldbringende Erlebnis einer ersten Liebe vertreten. Die folgende Beschreibung der Veilchen in HERMANN LAUSCHER macht die Verbindung zwischen Blume, Liebe und Schuldkenntnis sehr deutlich:

Jene Veilchen im Garten waren schuld, daß in meiner fröhlichen Knabenseele die duftend dunklen Schatten emporstiegen. Ihr Duft war schuld daran, daß die Frühlingsgeschichte in unserm Buche plötzlich so beklommen, traurig und sehnsüchtig wurde ... ohne sie wäre die ganze süße Pein mir fremd geblieben, an der seither mein Leben verblutet. (I, 181)

Blaue Blumen sind meistens die Symbole des frühen Hesse, wo die Liebe ein melancholisch-süßes Erwachen der Sehnsucht im Menschen ist. Brennpunktartiger aber ist das Bild der roten Blume, zuerst in ZYKLON, später in NARZISS UND GOLDMUND, wodurch die ganze Stärke, Erschütterung, Leidenschaft und das Schuldgefühl eines ersten Erlebnisses suggeriert wird. Den Unterschied zwischen diesen zwei Arten von Blumenbildern sehen wir in NARZISS UND GOLDMUND, an dem Abend, an dem Goldmund "ins Dorf" geht und den ersten Geschmack zugleich von Geschlecht und von Verbrechen bekommt. Es ist kein völliges Erlebnis des Erwachens, wie Goldmund es später haben wird; es ist nur der Kuß eines Mädchens, die ihm "Apfel"-Most in einem Krug mit "blauer Blume darauf" bringt (V, 25). Aber die Ahnung seines späteren Lebens kommt in Goldmund nach diesem Abenteuer auf, denn er "riß sich die Hand an einem Rosenstrauch wund", als er den Garten im

Dorf verließ. Die Liebe und ihre Schönheit hat seine Haut mit dem Dorn durchdrungen. Die Rosen bereiten hier das Bild von Lise vor, die dann im Felde zu Goldmund mit "eine(r) kleine(n) brennrote(n) Blume" aus dem Walde kommt (V, 79).

Das Bild der roten Nelke als Ausdruck des Erotischen und Symbol der Schuld-erkenntnis ist eine gute Verbindung zu einem Vergleich Hesses mit dem englischen Dichter D. H. Lawrence, der ihm in mancher Weise, besonders aber in seinem häufigen Gebrauch des Blumensymbols ähnlich ist. Lawrence beschreibt das erste Liebeserlebnis Paul Morels in SONS AND LOVERS als das Verlassen des Gartens seiner Mutter. Eines Abends wandert er aus dem Garten heraus, an allen Blumen riechend, an Lilien, Iris und kleinen rosa Nelken (pinks). Während Hesse die Iris als das Symbol eines tiefen Geheimnisses betrachtet (IRIS), sieht Lawrence fast das Gegenteil, um den inneren Zustand Pauls zu beschreiben: sie sind hier etwas Faßbares, mit ihren "fleshy throats and dark, grasping hands" (9), deren Geruch roh und brutal ist. Aber die rosa Nelken mit ihrem Parfum rufen das Erotische am stärksten hervor:

(their) keen perfume came sharply across the rocking,
heavy scent of the lilies, and stood alongside the white
barrier of flowers. They flagged all loose, as if they
were panding. The scent made him drunk. (10)

Paul pflückt eine, steckt sie in den Mund, beißt die Blüte ab und spuckt sie wieder ins Feuer aus. Damit entschließt er sich, seinem Trieb zu folgen und die sensuelle Clara anstatt die spirituelle Miriam zu erwählen. Am Tage seines ersten Erlebnisses mit ihr kauft er ihr rote Nelken, "a bunch of scarlet, brick-red carnations", a "blot of vermilion" (11), und die Blumen sind nachher ganz zerdrückt, die einzelnen Blütenfragmente wie gesprenkelte Tropfen Blutes auf ihrer Brust und auf der Erde:

he, looking on the ground all the time, saw suddenly
sprinkled on the black wet beechroofs many scarlet
carnation petals, like splashed drops of blood; and red,
small splashes fall from her bosom, streaming down
her dress to her feet. (12)

Das Bild von der Frucht des Baumes der Erkenntnis kommt bei Hesse in DEMIAN wieder vor, wo Emil Sinclairs erste Erkenntnis der Schuld aus dem Diebstahl von Äpfeln herrührt. Die Phantasie oder Lüge über die Äpfel im Garten des Nachbarn brachte Demian das Gefühl der Schuld gegen Kromer. Aber die Schuld allein war es nicht, auch nicht die Befreiung davon, die Sinclair zum "Entwachsen" aus dem Garten brachte. Es war das spätere Denken-

wollen, wodurch er seine Tat in ihrer vollen Bedeutung sah. Es hatte Angst nach seiner Lüge über den heroischen Diebstahl der Äpfel, er wollte aus seiner Schuld und aus der Welt der Dunkelheit wieder in den Garten der Unschuld zurück, "wo alles Reinheit, Glanz und holde Zartheit war". Es war aber nur ein Scheinglück, aus dem ihn das Pfeifen Kromers immer wieder riß:

Oft war ich in unsrem kleinen Blumengarten, den ich sehr liebte, an den sanften, farbigen Herbstnachmittagen, und ein sonderbarer Trieb hieß mich, Knabenspiele früherer Epochen wieder aufzunehmen; ich spielte gewissermaßen einen Knaben, der jünger war als ich, der noch gut und frei, unschuldig und geboren war (III, 120).

Die Schuld tat führt auch in indirekter Weise zur Mutter Eva, die "Schlange" zum "heiligen Urquell". Demian merkt das "Kainszeichen" auf der Stirn Sinclairs, und er erklärt ihm, daß es die ehrliche Marke eines Schuldgefühles sei. Sinclair beichtet schließlich Demian und kehrt wieder zu seiner Familie zurück. Als er später unter Demians Einfluß das Meditieren lernt, heißt es:

daß mein Problem ein Problem aller Menschen, ein Problem alles Lebens und Denkens sei, überflog mich plötzlich wie ein heiliger Schatten ... wie tief mein eigenstes, persönliches Leben und Meinen am ewigen Strom der großen Ideen teil-hatte ... (III, 157)

Erst nach dieser Einsicht Sinclairs in sein eigenes Wesen, nach dem Wissen um "Verantwortlichkeit", um das "Nichtmehrkindseindürfen" und "Allein-stehen" ist er frei, um den Weg nach innen zu gehen. Ein sehr wirksames Bild beschreibt Sinclairs Entfernung von seinem Garten: es ist das Bild von einem Baum, der sein Laub verlor, so wie das Kind seine Liebe, Blumen und Blätter der Gartenwelt. Aber eine der Grundbedeutungen dieses Gleichnisses ist das Erwarten des Frühlings als Wiederkehr des Gartens im Leben

Die Kindheit fiel um mich her in Trümmer ... so fällt um einen herbstlichen Baum her das Laub, er fühlt es nicht, Regen rinnt an ihm herab, oder Sonne, oder Frost, und in ihm zieht das Leben sich langsam ins Engste, Innerste zurück. (III, 162)

Das Entwachsen aus der Kinderwelt, ein langsames, in sich schauendes Erlebnis, wird bei Hesse gelegentlich auch in einem Symbol von übertra-

schender Plötzlichkeit beschrieben. Solche Symbole, wie Sturm und Erdbeben, kommen in den kürzeren Werken vor. Im Märchen MERKWÜRDIGE NACHRICHT VON EINEM ANDEREN STERN ist es ein Erdbeben, das den Garten des Boten zerstört und "es war der schönste Blumengarten in unserem Ort" (III, 306). Nicht nur das Erdbeben, sondern auch das Wissen um das Böse bringt das vollkommene Entwachsen aus dem Garten. In dem Werk ZYKLON wird die Zerstörung der Gartenwelt im Symbol des Sturmes ausgedrückt. Man sieht einen Achtzehnjährigen, der gelangweilt durch seinen Garten und sein heimatliches Dorf wandert:

Das hatte alles den damaligen Reiz und Schimmer nicht mehr,
als sei ein Teil meiner Seele müde geworden und antworte
nimmer auf die Stimmen, die ihr einst lieb waren und Freude
brachten ... Es war nichts damit, es war kein Glück mehr
dabei. (I, 765)

Die Blumen waren stumm, und er merkte, daß sie bald verwelken würden, und die Eidechse war bloß noch ein gefangenes Tier für ihn. Er denkt nach und kommt zum Entschluß, sein Leben "auszubreiten", aber er weiß nicht, wie er die "verlorene Knabenzeit" ersetzen soll. An die Liebe denkt er wie an ein Wunder, aber er ist noch nicht reif dazu. Die Liebe war, so heißt es, "noch ein verschlossener Garten, vor dessen Pforte ich in schüchterner Sehnsucht wartete". Die einzige auf ihn wartende Liebe konnte er nicht annehmen, nicht "verehere", weil sie seinem Ideal nicht entsprach.

Wir sahen, wie die "Schlange" die Früchte des Erkenntnisbaumes vor den Knaben im Garten hinstellt. Die "Schlange" im Garten des Helden in ZYKLON ist

ein Gewächs mit zinnoberroten Bündeln kleiner Blüten,
das hieß brennende Liebe, und eine zarte Staude trug an
dünnen Stengeln hängend viele herzförmige rote und weiße
Blumen, die nannte man Frauenherzen ... (I, 768)

Die Zerstörung der Gartenwelt wird in dieser Erzählung durch einen Hagelsturm dargestellt und durch das folgende Gefühl von Mitleid und Schuld wegen der nicht beantworteten und mißbrauchten Liebe, durch "Qualen der Scham darüber, diese da zu meinen Füßen knien zu sehen, welcher ich nicht gewillt war, meine Jugend und meinen Stolz hinzugeben".

Nach dieser Szene scheint der Himmel noch einmal blau "in versöhnlicher Unschuld", aber die Unschuld existierte nicht mehr. Der Sturm verwüstete vieles, insbesondere aber den Lieblingsplatz seiner Jugend, den Festplatz mit

den schattigen Kastanienbäumen (Hesses liebstes Baumsymbol). Die Kastanien waren "abgebrochen, geborsten, mit den Wurzeln ausgerissen und umgestülpt". Und so war es auch in der Seele des Jungen:

Mir war, als sei ich selber mit allen geheimen Wurzeln ausgerissen und in den unerbittlich grellen Tag gespien worden. Tagelang ging ich umher und fand keinen Waldweg, keinen vertrauten Nußbaumschatten. Zwischen mir und meiner Kindheit war eine Kluft aufgebrochen, und meine Heimat war nicht die alte mehr. Die Lieblichkeit und die Torheit der gewesenen Jahre fielen von mir ab, und bald darauf verließ ich die Stadt, um ein Mann zu werden und das Leben zu bestehen, dessen erste Schatten mich in diesen Tagen gestreift hatten. (I, 780)

Von der schattigen "Goldenen Dämmerung" der Kindheit kommt der Knabe unter dem "leeren Himmel" auf den Weg nach innen. Daß dieser Weg nicht nur Entfernung vom Garten bedeutet, sondern auch spätere Rückkehr, werden wir noch sehen. Sich des Gartens erinnern zu können, ist für die Erwachsenen schwer, obwohl er so schön war. Manche schließen sich ganz ab, wie Frau Julie in FUSSWANDERUNG IM HERBST ("für mich liegt zuviel dazwischen" I, 604), für diejenigen aber, die sich erinnern konnten - ob einfach oder mit Schwierigkeiten - ist es eine Wiederkehr des Zaubers, der Magie, der Gebundenheit an die Erde, ist es frische, lebendige, unschuldige Sinnenfreude.

Uns bleibt noch übrig, eines der seltsamsten, der Gartenwelt angehörigen Einzelsymbole in Hesses Dichtung zu beschreiben: den Kastanienbaum in NARZISS UND GOLDMUND. Der Kastanienbaum gehört zu Wanderschaft und Liebe, zur künstlerischen Schöpfung und zur Heimkehr, das ganze Menschenleben begleitend; vor allem aber ist er Garten und Mutter-Symbol. Bevor wir Hesses wunderbare Beschreibung dieses Kastanienbaumes hier einfügen, erinnern wir uns daran, daß Goldmund schon bei seinem Eintritt ins Kloster auf einmal Verwandtschaft, Wunder und Neugier dem Baum gegenüber fühlte: "Einen solchen Baum habe ich noch nie gesehen. Ein schöner, merkwürdiger Baum! Ich möchte wohl wissen, wie er heißt." (V, 17) In Gegenwart des Baumes also, wie bei Knecht in Gegenwart der Musik, werden Goldmunds Augen dem Wunder und der Schönheit der Natur gegenüber geöffnet, und entfaltet sich organisch und natürlich seine Persönlichkeit. Und nicht nur Goldmund, sondern auch die Väter der neuen Schüler "schaute lächelnd und gedankenvoll eine Weile zum Kastanienbaum empor,

verloren sich wieder" (V, 10). Zwischen dem Kastanienbaum und den Klostersäulchen "wurde gelebt, gelehrt, studiert, verwaltet, reagiert, vielerlei Kunst und Wissenschaft wurde hier getrieben und von einer Generation der andern vererbt, fromme und weltliche, helle und dunkle ...". Mit anderen Worten, alle Lebens Elemente werden von dem allwissenden Kastanienbaum gesehen und mit einbezogen. Weil Form und Wesen dieses Baumes so umfangreiche symbolische Bedeutung haben, müssen wir die Einleitung zu NARZISS UND GOLDMUND ganz zitieren:

Vor dem von Doppelsäulchen getragenen Rundbogen des Klostereinganges von Mariabronn, dicht am Wege, stand ein Kastanienbaum, ein vereinzelter Sohn des Südens, von einem Rompilger vor Zeiten mitgebracht, eine Edelkastanie mit starkem Stamm; zärtlich hing ihre runde Krone über den Weg, atmete breitbrüstig im Winde, ließ im Frühling, wenn alles ringsum schon grün war und selbst die Klostersußbäume schon ihr rötliches Junglaub trugen, noch lange auf ihre Blätter warten, trieb dann um die Zeit der kürzesten Nächte aus den Blattbüscheln die matten, weißgrünen Strahlen ihrer fremdartigen Blüten empor, die so mahnend und beklemmend herbkräftig rochen, und ließ im Oktober, wenn Obst und Wein schon geerntet war, aus der gilbenden Krone im Herbstwind die stacheligen Früchte fallen, die nicht in jedem Jahre reif wurden, um welche die Klosterbuben sich balgten und die der aus dem Welschland stammende Subprior Gregor in seiner Stube im Kaminfeuer briet. Fremd und zärtlich ließ der schöne Baum seine Krone überm Eingang zum Kloster wehen, ein zartgesinnter und leicht fröstelnder Gast aus einer anderen Zone, verwandt in geheimer Verwandtschaft mit den schlanken sandsteinernen Doppelsäulchen des Portals und dem steinernen Schmuckwerk der Fensterbogen, Gesimse und Pfeiler, geliebt von den Welschen und Lateinern, von den Einheimischen als Fremdling begafft. (V, 9)

Wir sehen in diesem Zitat, daß dieser Baum zweierlei Bedeutung hat. Erstens ist er das Leben Goldmunds, der "vereinzelte Sohn des Südens" und er gibt uns eine Vorahnung des Pfades, den Goldmunds Leben nehmen wird. Wie der Baum "von einem Rompilger" mitgebracht wurde, so wird Goldmund von seinem religiösen, geistig-geordneten Vater nach Mariabronn gebracht; wie die Kastanie "lange noch auf ihre Blätter warten" ließ, so kommt auch Goldmund die Erkenntnis seines mütterlichen Ursprungs und der Welt der Liebe

und der sinnlichen Schönheit nicht nur spät, sondern mit Schmerzen und Qual. Goldmund fühle, nachdem Narziß ihm sein eigenes Wesen eröffnet hat, ("Du bist Künstler ... du schläfst an der Brust der Mutter ... dir scheint Mond und Sonne, deine Träume sind von Mädchen" V, 51) auf einmal die Qual über die Assoziation von Schuld, die sich ihm bei dem Worte Mutter einstellt, zur gleichen Zeit aber auch die mächtige Anziehungskraft ihres schönen, liebevollen Bildes.

Auch diese Entdeckung des Mutterbildes in ihm selbst bringt etwas Neues, eine Ahnung von der Liebe zur Frau als etwas Verbotenem und Gefährlichem:

Nicht nur alles Holde war in der Mutter, nicht nur süßer
blauer Liebesblick, holdes, Glück verheißendes Lächeln,
kosende Tröstung; in ihr war, irgendwo unter anmutigen
Hüllen, auch alles Furchtbare und Dunkle, alle Gier, alle
Angst, alle Sünde, aller Jammer, alle Geburt, alles
Sterbenmüssen. (V, 65)

Das Erwachen dieses Bildes in Goldmund führt zu seinem Entwachsen aus der Gartenwelt des Klosters. Wir hören wieder die Worte des Heiden über die Schlange des Paradieses: Das Mutterbild, das Bild der Frau, ist für Goldmund auch die Schlange, die ihn aus dem Paradiese führt, in Richtung des "Heiligen Urquells, der finsternen Tiefe, aus deren nächtigen Wassern alle Gestaltungen, alle Menschen und Götter stammen" (ob. cit. S. 15). Der Baum spricht auch von Goldmunds erster Liebe zu Lise, seiner Traurigkeit über die Vergänglichkeit dieses schönen Erlebnisses und seinem Schuldgefühl "an ihrer Strafe", die wie Goldmund zu dieser Zeit "zur Blüte" kommt (V, 25) und die er in seiner Weise als Urschuld erkennt. Auch der Kastanienbaum

"trieb dann um die Zeit der kürzesten Nächte aus den
Blattbüscheln die matten, weißgrünen Strahlen ihrer
fremdartigen Blüten empor, die so mahnend und beklem-
mend herbkräftig rochen."

Daß Goldmund wandern und ein Schöpfer werden wird, wird durch die Empfänglichkeit des Baumes für den Wind ("atmete breitbrüstig im Winde") und durch das Bild seiner Früchte suggeriert. Wie die Früchte des Baumes, so werden aber auch Goldmunds Früchte nur selten und erst nach langer Zeit in Sonne und Wind reif. Vieles in der Zeit von Goldmunds Wanderschaft scheint fruchtlos zu sein, aber wenn die Früchte endlich kommen, dann sind sie ganz besonders, wie die des Kastanienbaumes, der

"im Oktober, wenn Obst und Wein schon geerntet war,
aus der gilbenden Krone im Herbstwind die stacheligen

Früchte fallen (ließ), die nicht in jedem Jahr reif wurden ...
um welche die Klosterbuben sich balgten ... "

Nur zweimal werden Goldmunds Früchte reif: bei Meister Nikolaus und nach seiner Rückkehr ins Kloster Mariabronn. Zu dieser Zeit, als er seinen Paradiesgarten aus Holz schnitzt, sieht er eine leere Kastanienhülle (V, 183), ein Zeichen, daß in diesem Jahr die Früchte reif waren, um aus der Schale springen zu können. Es ist dieselbe Zeit, zu der auch von Goldmund über den Beginn seiner Reife und Ernte gesprochen wird.

Aber nur als Parallele, als Begleitbild zu Goldmunds Leben ist der Baum in seiner Ganzheit noch nicht erfaßt. Wichtiger noch als diese Parallele ist Goldmunds verbindendes Verhältnis zu dem Baum. An allen wichtigen Lebensstufen Goldmunds kehrt der Baum wieder: als Goldmund Abschied von der Kinderwelt des Klosters nimmt, verabschiedet er sich vom Kastanienbaum. Nachher, als er an das Kloster zurückdachte, "sah er den schönen Kastanienbaum, ihm war zumute, als blicke er aus unendlicher Ferne und Öde auf eine verlorene Heimat zurück" (V, 221). Und wiederum heißt es bei seiner ersten Heimkehr: "zärtlich berührte Goldmund den Stamm" (V, 283). Diese Verbindung ist also eine der Liebe, ähnlich der des Kindes zu seiner Gartenwelt. Der Baum bedeutet zusammen mit dem Kloster ("Mariabronn" oder Urquell oder Mütterlichkeit) und dessen Steinblumen, Schmuckwerk und Rosen im Kreuzgang, Garten und Heimat und in diesem Sinne auch Mutter für Goldmund. Wie das Geschlecht des Symbols wechselt - einmal "der Baum", ein andermal "die Kastanie" - so enthält auch das Symbol selber diese zwei Bedeutungen. Das Mutterbild durchdringt die ganze Beschreibung des Kastanienbaumes (13). Einige Ausdrucksformen sprechen viel mehr in weiblicher als in männlicher Terminologie: "zärtlich hing ihre runde Krone über den Weg", "breitbrüstig", "Fremd und zärtlich ließ der schöne Baum seine Krone überm Eingang zum Kloster wehen" (wie eine Mutter über die Wiege lehnen würde). Der südliche Ursprung des Baumes, die Blüten, die Früchte, alle diese Bilder sprechen von der Frau, von der Schöpferin, von der Mutter.

Das Verhältnis des Baumes zu dem Kloster wurzelt im Geheimnisvollen:
"... verwandt in geheimer Verwandtschaft mit den schlanken sandsteinernen Doppelsäulchen des Portals und dem steinernen Schmuckwerk der Fensterbogen, Gesimse und Pfeiler, geliebt von den Welschen und Lateinern, von den Einheimischen als Fremdling begafft."

Was diese geheime Verwandtschaft in dem ganzen Buch ausdrückt, läßt sich nicht mathematisch formulieren. Vielleicht spricht sie von der wunderbaren

Liebe zwischen Goldmund und dem "schlanken" Narziß oder Goldmunds zum Kloster. Ich mochte eher annehmen, daß sie von der ewigen Mutter spricht, nach der Goldmund sein ganzes Leben sucht und deren Idee nach Goldmunds Tod in Narziß' Herz "brannte . . . wie Feuer" (V, 322). In dieser Bedeutung wäre der Baum das Symbol aller Liebe der Mutter, das Symbol des geheimnisvollen Wunders der Schöpfung, über Narziß wie über Goldmund wachend: über den zwei Säulchen, die die Einheit der Klosterwelt unterstützen. Die "geheimnisvolle Verwandtschaft" von Baum und Kloster spricht letztlich von der Aufhebung der Grenzen zwischen einem Teil der schöpferischen Natur und einem Teil der menschlichen Schöpfung - zwischen dem asketisch-geistigen und dem sinnhaft-künstlerischen Prinzip - oder der Aufhebung der Grenzen zwischen dem Ursprung eines Menschen und seinem Lebensweg. Baum und Kloster sind hier eine untrennbare Einheit, Symbol für die Einheit der Welt der Natur und der inneren Welt des Geistes und der Sinne, wie für die ewig existierende Einheit des Menschenkinds und seines Gartens.

III. Weg nach innen

Das Problem der Wanderschaft

Das Problem der Wanderschaft umspannt eigentlich zwei Teilprobleme: Heimatlosigkeit und Heimatsuche. Diese beiden können als zwei Pole betrachtet werden, deren jeder sich in gegensätzlicher Richtung bewegt. In einem anderen Sinn aber ergänzen diese zwei Pole einander, um im romantisch-Novalischen Sinn den "Weg nach innen" zu beschreiten. Wanderschaft bedeutet für Hesse den ersten Schritt zum Weg nach Innen. Mit anderen Worten: Wanderschaft ist gleichzeitig Erlebnis der Heimatlosigkeit und Heimatsuche. Für Hesse ist der Weg nach innen der Weg zur Selbst-Erfüllung und Selbst-Erkenntnis. Es ist der Weg zur Mutter, zur Urmutter, zur Urheimat. In seiner Dissertation Die Introversion: mit spezieller Berücksichtigung des Dichters Hermann Hesse (14) entfernt H. E. Mauerhofer sich soweit wie möglich vom Symbolgehalt des Wortes "Weg", um es ganz unter psychologischen Aspekten zu betrachten. Er bezeichnet den Weg nach innen als "Introversion" und meint, daß ohne psychologisches Rüstzeug kein Verständnis des Hesseschen Werkes möglich sei:

"Die Introversion war sowohl Ursache seines schmerzlichen Lebenskampfes als auch seines Werkes, in dem sich diese Schwierigkeiten in mannigfachen Abwandlungen und Projektionen zeigen. Ohne seine introvertierte Veranlagung zu berücksichtigen, ist Hesses Werk nicht nur unverständlich, sondern auch gar nicht denkbar." (15)

Im Rahmen und mit den Termini der Psychologie läßt sich diese Betrachtungsweise sicher auf Hesse anwenden, genau so aber auch auf eine Reihe anderer Dichter. Einen "schmerzlichen Lebenskampf" führt ja nicht allein der Dichter Hesse. Sein literarisches Schaffen als Projektion einer nur introvertierten Persönlichkeit gibt keine ausreichende Erklärung für die Schöpfungskraft, für Hesses eigenartige Betrachtung der äußeren Welt und sein Schaffen der Symbole (16), um die innere Entwicklung in Bildern zu beschreiben. Unser Ansatzpunkt in der Behandlung des Weges nach innen geht von den "Projektionen" als solchen aus; wir bleiben also im Bereich des Poetischen. Diese Interpretationsweise scheint uns weiter zu führen; denn durch die Betrachtung der Bilder läßt sich der Entwicklungsgang von Hesses Menschen begreifen, und gleichzeitig wird damit deutlich, daß das, was Hesse als "Glauben" bezeichnet, nicht psychologisch, sondern nur bildlich zu verstehen ist.

In WANDERUNG hebt Hesse die scheinbare Widersprüchlichkeit zwischen

Heimatlosigkeit und Heimatsuche auf, indem er den Begriff "Heimat" ins Innere des Menschen selbst verlegt.

"Du bangst, weil dein Weg von der Heimat und Mutter weg führt. Aber jeder Schritt und Tag führt dich neu der Mutter entgegen. Heimat ist nicht da oder dort. Heimat ist in dir innen oder nirgends." (III, 406)

Die beiden Pole fallen in der inneren Welt zusammen, weil beide das gleiche Ziel haben. Im Vorwort zu DEMIAN heißt es: "Das Leben jedes Menschen ist ein Weg zu sich selber hin, der Versuch eines Weges, die Andeutung eines Pfades." (III, 102) Die wirkliche Heimat führt den Menschen, führt Sinclair zur Urmutter aller menschlichen Existenz. Als Sinclair endlich Frau Eva findet, sagt er: "Ich glaube, ich bin mein ganzes Leben unterwegs gewesen. Jetzt bin ich heimgekommen. Frau Eva lächelte mütterlich." (III, 232) Für Hesse sollte der Mensch "ein Gast und Pilger auf Erden sein" (WANDERUNG, III, 400). Und in diesem Sinn versteht auch Goldmund sein eigenes Leben. Er hat das Paradies seiner Jugend, den "Garten" von Maria-bronn hinter einem Leben der Wanderung zurückgelassen. Er ist Adam, "der aus dem Paradies Vertriebene" (V, 199). Sein Leben ist das Leben aller Heimatlosen: "keinem Menschen gehorsam, abhängig nur von Wetter und Jahreszeit, kein Ziel vor sich, kein Dach über sich, nichts besitzend und allen Zufällen offen - so führen die Heimatlosen ihr kindliches und tapferes, ihr ärmliches und starkes Leben."

Unterwegs sein heißt bei Hesse, der "Stimme des Lebens, hinweg in das Dunkle und Ungewisse" zu folgen (LINDENBLÜTE, III, 759). Die Stimme des Lebens und die Stimme der Urmutter sind für Hesse ein und dasselbe; beide rufen ihre Söhne nach Hause. Diese Stimme birgt in sich alle Gefahren des Weges nach innen. Hermine im STEPPENWOLF empfindet die Schwierigkeit des Weges, wenn sie sagt: "Ach, Harry, wir müssen durch so viel Dreck und Unsinn tappen, um nach Hause zu kommen. Unser einziger Führer ist das Heimweh." (IV, 346) Heimweh führt den Menschen zu sich, und alle äußere Wanderschaft ist nur das Symbol einer inneren Reise (17). Diese innere Reise ist selbstverständlich eine einsame, wie Hesse in FUSSREISE IM HERBST sagt, "Ich (habe) im Grunde alle meine Wege so einsam gemacht . . und nicht nur die Spaziergänge, sondern alle Schritte meines Lebens." (I, 624)

Hesses Heimatlose gleichen Baudelaires "Voyageurs", aus LES FLEURS DU MAL:

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là qui partent
Pour partir; coeurs légers, semblables aux ballons,

De leur fatalité jamais ils ne s'écarterent,
 Et, sans savoir pourquoi, disent toujours:
 Allons! (18)

Die Baudelaire'schen Heimatlosen, wie die von Hesse, folgen nur einem inneren Ruf, unterwegs zu sein, "sans savoir pourquoi". Gleichzeitig sind diese Heimatlosen heimatsuchend, und in diesem Sinne sind sie mit Gides "Enfant Prodigue", der nach Hause, zur Mutter zurückkehrt, verbrüdet. Le Prodigue ist lange gewandert: "j'avais marché longtemps à travers la grande terre indomptée" (19), und kommt am Ende zu seiner Mutter zurück. Dies Bild der Mutter und ihres zurückkehrenden Sohnes zeigt in einer sehr menschlichen Weise die ganze symbolische Problematik des Heimatlosen, der seine Mutter wiederfindet: Le Prodigue empfindet diesen Augenblick als besonders süß, wenn er sich beschreibt:

"demi couché aux pieds de (sa) mère assise, le front
 caché dans ses genoux, de sentir sa caressante main
 incliner ta nuque rebelle." (20)

Die kürzeste Formulierung dieses Wanderschaftsproblems finden wir bei Novalis. "Wo gehen wir hin?" wird gefragt; "Immer nach Hause" lautet die Antwort. Hesse verwendet verschiedene Bilder, um Wanderschaft auszudrücken; Bilder, die zur gleichen Zeit die Freude des Menschen, unterwegs zu sein, ausdrücken und ihm eine Richtung weisen nach Hause, zur Mutter. Diese Bilder zerfallen in drei Gruppen: die erste Gruppe ist die, die den Menschen zur Wanderschaft ermuntert und anregt: Wolken, Segelschiff, Vogel, Wind. Die zweite Gruppe könnte als ein symbolischer Träger des Menschen auf seinem Weg genannt werden: Straße, Zug, Boot. Das dritte Symbol ist der Wald, der zugleich Ermunterung, Träger und Heimat ist.

Wolken

Am kleinen See in der Nähe des Klosters Maulbronn sagt Hans Giebenrath in UNTERM RAD zu seinem jungen Dichterfreund Hans Heilner "Was für schöne Wolken". Sein Freund antwortet "Ja, wenn man so eine Wolke wäre, dann würden wir da droben Segel fahren über Länder, Oberämter, wie schöne Schiffe." (I, 441) Hans Giebenrath hat nie eigentlich die Bedeutung der Wolken als Aufforderung zum Wandern, Unterwegssein und Freisein verstanden. Heilner aber folgt unbewußt der Bewegung der Wolken und flieht aus dem "Garten" des Klosters in eine Welt, wo er frei sein kann, frei, um seinen Weg nach innen anzutreten. Die Wolken üben eine ähnliche Anziehungskraft auf

verschiedene Charaktere, wie Peter Camenzind und Josef Knecht, aus. Bei beiden regen Wolken die Phantasie an, unterwegs zu sein. Camenzind wird ergriffen von dem Bild der "seltsamen geknäulten ineinandergedrehten Masse" (I, 307). Für Camenzind sind die Wolken

"das ewige Sinnbild alles Wanderns, alles Suchens,
Verlangens und Heimbegehrens. Und so, wie sie
zwischen Erde und Himmel zag und sehnend und trotzig
hängen, so hängen zag und sehnend und trotzig die See-
len der Menschen zwischen Zeit und Ewigkeit. (I, 230)

Hesse wählt als Heimat Peter Camenzinds "Nimikon", das im hohen Gebirge lokalisiert ist. Diese Position erweckt die Vorstellung eines Ortes zwischen Erde und Himmel, zwischen "Zeit und Ewigkeit" in Parallelität zu Camenzinds Leben, das sich zwischen dem Zeithaften der Erfahrungen und Erscheinungsformen und dem Zeitlosen der Dichtung und Schöpfung vollzieht.

Neben der Schönheit und Anregung der Wolken empfindet Camenzind als begleitendes Gefühl Schwermut. Er wundert sich über deren völlige Loslösung von den Begriffen Zeit und Raum: "Nun verstand ich erst ganz, da ich sah, in was für endlose Fernen sie wanderten" (I, 232). Der Reisende in *FUSSREISE IM HERBST* erlebt gleichfalls dieses Gefühl der Endlosigkeit, als er "mit den Wolken treibt". (I, 612)

Auch Josef Knecht fallen die Wolken in ihrer Bewegung auf, als er sein Amt und Waldzell verläßt. Im Unterschied zu Camenzind erlebt er die Schönheit der Wolken mit einer immer größeren Schwermut, als er die Sicherheit seines Amtes verläßt und sie ihn in eine unbekannte Zukunft begleiten. Er sieht "zum letzten Mal das Nachtgewölk seines Magistergarten ziehe(n)" (VI, 486) Sinnbildhaft ziehen die Wolken Knecht aus seinem kastalischen Garten in die Welt der Schuld hinein.

In diesem Sinn können wir das Wolkenbild von Novalis mit dem von Camenzind und Knecht vergleichen. In HEINRICH VON OFTERDINGEN heißt es:

"Es ist gewiß etwas Geheimnisvolles in den Wolken, und eine gewisse Bewölkung hat oft einen ganz wunderbaren Einfluß auf uns. Sie ziehen und wollen uns mit ihrem kühlen Schatten auf und davon nehmen, und wenn ihre Bildung lieblich und bunt wie ein ausgehauchter Wunsch unseres Innern ist, so ist auch ihre Klarheit das herrliche Licht, was dann auf Erden herrscht, wie die Vorbedeutung einer unbekannten unsäglichen Herrlichkeit." (21)

Wenn die Wolken die Heimatlosigkeit versinnbildlichen, so kann man sie doch zu gleicher Zeit als ein Bild der Heimat und als Wanderziel interpretieren. Camenzind ist sich schon seines Heimstrebens bewußt, aber dieses Bewußtsein bleibt undefiniert und nimmt nicht Gestalt an in einer Vision, wie wir sie in den späteren Werken Hesses häufiger antreffen. In der Vision der Urmutter, der Frau Eva, der Heimat und Einheit, zu der alle Hesseschen Gestalten streben. Daß die Wolken in Verbindung mit "Mutter des Lebens" gesehen werden, ist nicht zufällig. In KLEIN UND WAGNER verbindet Hesse den Süden mit Frau Eva, dem Ziel Kleins. Auch die Wolken sind im Süden zu Hause und bewegen sich "gegen die kühlen fremden weißen Berge des Nordens" (III, 908). Sinclair in DEMIAN sieht die "Göttergestalt Frau Evas" in den Wolken (III, 255). Er hat den Rat seines Freundes Pistorius verstanden, der ihm empfohlen hat "blicken Sie in die Wolken, und sobald die Ahnungen kommen, und die Stimmen in ihrer Seele anfangen zu sprechen, dann überlassen Sie sich ihnen" (III, 202). Auch Goldmund "starrte in das bleiche Nachtgewölk, ... (und es) erschien im treibenden Gewölk bleich ein großes Gesicht, das Eva-Gesicht" (V, 222). Und später taucht Goldmunds Urmutter wieder auf "zwischen Wolken, groß wie eine Wolke" (V, 223). In beiden Fällen dauert das Bild nur für einen "Augenblick", und die Wolken treiben weiter. Daher bleibt der Drang nach Freiheit ebenso kräftig wie vorher, und der Mensch bleibt immer unzufrieden. Der reale Weg wird dennoch jenseits dieser zwei Spannungen liegen, denn als Hesse suggeriert "Es wäre mir ganz unmöglich zu sagen, ob dieser bewölkte, still in sich bewegte, vielfädige Himmel sich in meiner Seele spiegelt oder umgekehrt, ob ich von diesem Himmel nur das Bild meines Innern ablese" (BEWÖLKTE HIMMEL, III, 422). Auch Goldmund erkennt, daß die Wolken vielleicht nur Projektionen seines inneren Wesens sind, daß das äußere Geschehen in der Wolkenbewegung sich nur in seinem Unbewußten spiegelte. "Er wußte nicht, blickte er in Gewölk oder in die trübe Welt seines eigenen Innern" (V, 222).

Segelschiff und Boot

In PETER CAMENZIND hat das Bild des Segelschiffes dieselbe Funktion wie das der Wolken. Camenzind empfindet das gleiche Gefühl von Freiheit, von Unterwegssein, wie er es im Anblick der Wolken empfindet. In seiner kleinen Gebirgsheimatstadt, die an einem kleinen See liegt, werden öfters Segelwettläufe abgehalten. Camenzinds Oheim baute Segelschiffe. In Peters Jugend verbot sein Vater ihm, den Segelwettlauf mitzumachen. Dieses

Verbot steigert nur seine Sehnsucht nach dem freien Gefühl, übers Wasser zu gleiten, was dem Begriff Segelschiff Symbolcharakter verleiht. Camenzind blickt sehnsüchtig, als das Segelschiff in der Ferne verschwindet:

"Zu Anfang mußte der Beck rudern, bis das Boot in die Brise geriet, sein Segel blähte und stolz davonjagte. Wir sahen es bewundernd um den nächsten Bergvorsprung entschwinden." (I, 224)

Am Ende des Romans träumt Camenzind nach Segeln zu sehen, die ihn in eine andere Welt tragen würden. Das gleiche Motiv taucht in *FUSSREISE IM HERBST* auf, als der Reisende "zwei vereinzelte flüchtige Segel" sieht (I, 611). In *WANDERTAG VOR HUNDERT JAHREN* merkt der Fahrende, "daß er zum ersten Mal in seinem Leben in einem Sonnenblitze das schwebende weiße Dreieck eines schlanken Segels scharf aufglänzen sah" (II, 813).

Wir können in diesem Zusammenhang das Bild des Dampfers einbeziehen. Veraguth träumt von einem Schiff, das ihn aus seinem gegenwärtigen Leben über "endlose fremde Meere" tragen würde. Camenzind sieht das Meer auf seiner italienischen Reise zum erstenmal und angezogen von dem Anblick der Schiffe bekennt er:

"Stets von neuem ergriff mich der Anblick der ferne gleitenden Schiffe, schwarzer Masten und blanker Segel oder die kleine Rauchfahne eines entfernt dahinfahrenden Dampfers. Nächst meinen Lieblingen, den rastlosen Wolken, weiß ich kein schöneres und ernsteres Bild der Sehnsucht und des Wanderns als solch ein Schiff, das in großer Ferne fährt, kleiner wird und in den geöffneten Horizont hinein verschwindet." (I, 289)

Vogel

"Das Allerschönste und das Feinste von allem ist doch ein schöner Vogel, wenn man ihn so frei in der Höhe schweben sieht", sagt Knulp . . . (III, 49). Die Assoziation des fliegenden Vogels mit dem menschlichen Freiheitstrieb, dem Trieb, den Garten zu verlassen, zieht sich durch das gesamte Werk Hesses (22). Wie die Wolken, so regt auch der Vogel den Menschen an, sich in Bewegung zu setzen. Im Unterschied zu den Wolken ist der Vogel ein direktes und unmittelbares Symbol, das die Sehnsucht des Menschen, fliegen zu können, verkörpert. Die Welt des Kindes ist für die Anziehungskraft des Vogels besonders empfänglich. Hermann Lauscher offenbart eine unbewußte Lust zum Fliegen, wenn er aus "Tuchlappen" (I, 100) Vögel schaf-

fen will. Brosi, das kranke Kind in AUS KINDERZEITEN, wird eng mit dem Vogel assoziiert. Ein Falke, dessen Flügel beschnitten waren, versucht nach einer langen Zeit der Gefangenschaft noch einmal, seine Freiheit zu gewinnen. Brosi und sein Freund schauen gespannt zu, wie der Falke diesen ersten Befreiungsversuch unternimmt und seine ersten Flügelschläge wagt:

"Wir starrten bezaubert auf den schönen, flügelschlagenden Vogel, und dann kam der herrliche Augenblick, daß der Falke ein paar große Stöße tat, und wie er sah, daß er noch fliegen konnte, stieg er langsam und stolz in großen Kreisen höher und höher in die Luft, bis er so klein wie eine Feldlerche war und still im flimmernden Himmel verschwand." (I, 589)

Brosi hat seinen eigenen Wunsch nach Freiheit in den Falken projiziert und fühlt sich als ein Teil des kämpfenden Vogels. Als der Vogel in die Ferne fliegt, ruft Brosi: "Flieg, du, flieg du, jetzt bist du wieder frei." (I, 589) Aber in seinem Leben gelangt Brosi nicht zur Freiheit; er findet diese Freiheit erst im Tod. Als ob seine Seele durch seinen Tod erlöst würde, bemerkt der Freund Brosis kurz vor dessen Tod das Wegfliegen eines schwarzen Vogels: "ein dunkler Vogel stob verglitzernd in die Höhe, und mein Herz flog stauend mit." (I, 600)

Das Bild des Falken spielt auch eine wichtige Rolle in SIDDHARTHA und UNTERM RAD. Siddhartha wird "der junge Falke" genannt. Das Bild des Falken, eines Jagdvogels, suggeriert Siddharthas ganze Jagd nach Selbsterkenntnis, nach Einheit. In UNTERM RAD ist der Falke der Name einer Gasse, der "Falkengasse", wo "Märchen, Zauber, Wunder zu Hause waren". (I, 496) Die ganze Welt der Phantasie ist Hans Giebenrath versperrt, weil er in der Welt der "Wirklichkeit", bei Latein und Griechisch, Schule und Pflicht bleiben muß. Wenn er dem Falken häufiger in der Falkengasse oder der Dunkelheit seines Unbewußten nachgespürt hätte, so wäre sein Mangel an Selbsterkenntnis nicht die Ursache seines tragischen Lebens und Todes gewesen.

Bedeutsamerweise besucht der Vater Hans Giebenraths häufig ein Wirtshaus, das "Zum Adler" genannt war. Der Adler als Vogelsymbol suggeriert Herrschaft und Dominieren, nicht Wanderschaft. In diesem Sinn können wir das ganze Verhältnis zwischen Vater und Sohn Giebenrath verstehen: der Adler, der den Falken beherrscht und unterdrückt. Wie Hesse in AM GOTTHARD bemerkt, ist der Adler "königlich schwebend" (III, 913). Harry Haller lernt Hermine im "Schwarzen Adler" kennen. Hermine wird Harry Haller von diesem Augenblick an aus seinem vergangenen Leben in eine andere Welt führen und wird ihn beherrschen, wenn auch in einem anderen Sinne als der Vater

den Hans Giebenrath. Hier ist der Adler ein positives Herrschaftszeichen, das Haller nicht zum tragischen Ende, sondern zur Selbsterkenntnis führt.

Wie Hermann Lauscher und Brosi, hat auch der junge Pierre in ROSSHALDE den Trieb zu fliegen und wie ein Vogel zu sein. Als sein Vater ihn fragt: "Was willst du denn werden?", erwidert Pierre: "Am liebsten wäre ich ein Vogel oder so etwas." (II, 514) Bildhaft wird Peter Camenzinds unbewußter Flugtrieb aus der "drückenden Luft" des Gartens, aus seiner Heimat Nimikon in folgendem Zitat offenbar:

"Aus der nüchternen und drückenden Luft der Heimat heraus-
gekommen tat ich die großen Flügelschläge der Wonne und
Freiheit." (I, 255)

Vor allem in der Manifestation des Unbewußten, im Traumzustand, wird die Identifikation Mensch-Vogel am reinsten vollzogen. Hier kann der Mensch fliegen, kann leicht aus seiner Gartenwelt entinnen. Man könnte Emil Sinclairs Leben unter dem Zeichen des Vogels, und zwar des Traumvogels, betrachten. Über dem Eingang des Sinclairschen Familienhauses ist ein "Wappen", auf dem ein Sperber abgebildet steht (III, 124). Sinclairs ganzes Leben steht unter dem Zeichen dieses Sperbers als der symbolischen Darstellung des Entwachsens aus der Gartenwelt. Sinclair empfängt einen geheimnisvollen Brief von Max Demian, in welchem steht: "Der Vogel kämpft sich aus dem Ei. Das Ei ist die Welt. Der Vogel fliegt zu Gott. Der Gott heißt Abraxas." (III, 185) Der Prozeß des Entwachsens endet aber nicht mit einem Ausbruch aus dem Garten, sondern führt zu einem größeren Ausbruch jenseits der Welt der Erscheinungen (das Ei) zu einer größeren Einheit, dem Gott der Einheit. Später wird Frau Eva, die symbolische Figur der Einheit Sinclairs, diesen fragen: "Wares schwer, aus dem Ei zu kommen?", und Sinclair wird antworten: "Ja, bis der Traum kam." (III, 234) In jenem Traum fliegt Sinclair, und er findet so seine Erlösung. Es war nicht mehr schwer: "Die Gefühle dieses Fluges waren erhebend." Er konnte sein Fliegen kontrollieren: "... mein Steigen und Fallen durch Anhalten und Strömenlassen des Atems regeln." (III, 200) Dieses Gefühl der Freiheit, die er im Traumzustand genießt, wird seine Gedanken in seiner sogenannten "Wachwelt" beschäftigen: "Ich lebte mit dem Sperber, mit dem Bild der großen Traumgestalt, die Schicksal und Geliebte war." (III, 182) Das Bild des Traumvogels ist sein Schicksal, und er "fühlte die Aufgabe, dieser Führung blind zu folgen" (III, 189). In einem anderen Traum sieht Sinclair sich tatsächlich den Wappenvogel verschlingen und fühlt zugleich, wie der Vogel ihn selbst von innen zu verzehren beginnt. Wir interpretieren dieses Traumbild als die Assimilation der Idee des Vogels, das heißt also der Idee der Freiheit. Sein Ich fängt an, sich zu ver-

mindern, seine Teilhabe am Überpersönlichen wächst mit dieser Verminderung. Harry Haller im STEPPENWOLF wird Huhn und Ente mit Hermine essen. Dieser Prozeß der Assimilation ist vielleicht genau derselbe wie im DEMIAN, wobei für Harry Haller sich speziell damit eine neue Dimension der Erkenntnis des sinnlichen Lebens eröffnet (IV, 352). Obwohl wir in dieser Arbeit möglichst wenig ins rein Psychologische abweichen wollen, müssen wir feststellen, daß dieser Assimilationsprozeß einen deutlichen Hinweis auf Hesses Beschäftigung mit der Psychologie C. G. Jungs in sich birgt. J. C. Middleton zeigt sich in seiner Hesse-Dissertation Hermann Hesses Humanism (23) besonders von dieser Jungschen Interpretationsweise überzeugt. Er geht von Jungs 1915 erschienenem Werk WANDLUNG UND SYMBOLE DER LIBIDO aus, um zu zeigen, daß der Sperber besonders als Befruchtung ("Fertilization") des Unbewußten betrachtet werden kann. Danach frißt der Sperber vor allem Tiere, und wenn der Mensch sich ihn einverleibt, so vollzieht sich mit dieser Tat Sublimierung aller tierischen Triebe in der Seele. In diesem Sinne werden die unbewußten Triebe in dem frischen Leben des Geistes umgebildet.

Das Sperber-Motiv (24) ist ein Lieblingsmotiv Hesses. Er sieht sich selbst in der eigenen Vorstellung als "Sperberkopf". Ein scharfes asketisches Gesicht, das sozusagen eins mit dem Vogel ist. Klingsor ist "ein alter Sperber mit dem scharfen Kopf" (III, 596). Ninon in dem Märchen VOGEL "schüttelte den greisen Sperberkopf" (III, 243) und Pater Jakobus im GLASPERLENSPIEL ist "ein hagerer ältlicher Mann mit einem Sperberkopf" (VI, 538). Harry Haller gehört in diese Reihe, obwohl sein Kopf nicht gerade sperberartig, aber doch "vogelartig" ist (IV, 192). Die Charakterisierung seiner Gestalten als vogelartig taucht immer wieder auf. Knecht, der Regenmacher, hat etwas "Vogelhaftes" in seinem Gesicht (VI, 564). Leo wird von Hermann Hesse durch seine "Vogeltöne" erkannt (VI, 44); er konnte die "Sprache des Vogels" verstehen (VI, 23). Louis der Grausame wird von Klingsor "Vogelherz" genannt (III, 568).

Das Nebeneinander der Bilder eines Käfigs und eines Vogels steigert oft die Bedeutung der Freiheit. Nachdem Siddhartha Kamala verläßt, läßt die Kurtisane ihren Singvogel aus seinem Käfig heraus (III, 681). Und Siddhartha beschreibt seine Freiheit im Vogel-Gleichnis, wenn er sein Wiedergeborensein am Fluß mit folgenden Worten beschreibt: "doch ist der Vogel in meiner Brust nicht gestorben" (III, 689). In seinem Käfig-Gefängnis steigert sich Goldmunds Wunsch nach Wanderschaft ins Extrem, als er von seinem Fenster aus "ein(en) Vogel durch die Luft fliegen" sieht (V, 262). Veraguths Ehe kann als eine Art Käfig betrachtet werden. Daß er das Fliegen vergessen hat, wird durch das Bild eines Nachtfalters, der in seiner Werkstatt herumfliegt, suggeriert. Der Nachtfalter "strich surrend durch die Werkstatt und stieß drei-

viermal heftig mit einem dumpfen Schlag wider die Wände. Dann saß er still und betäubt, ~~zusammen~~ mit grauem Dreieck, grau und klein kroch er vorwärts, als habe er das Fliegen vergessen". (II, 520) Der Falter ist Veraguth, und die Schläge seiner Flügel gegen die Wände versinnbildlichen Veraguths schwache Versuche, sein Eheleben zu verlassen. Jetzt ist er völlig resigniert, "betäubt", die Farbe seines Innern grau und "tödlich." Und jetzt ist sein Leben ein "Dreieck", in dem Veraguth und seine Frau zwei von den Ecken bilden, und das nur von dem Sohn Pierre zusammengehalten wird, und Veraguth kriecht durch sein Leben, wird immer älter und schwächer und verliert seine Perspektive im Verhältnis zur Welt, wird "klein". Sein Freund Burckhart muß ihn aus seiner "Betäubung" erwecken, indem er das Bild eines Vogels aus dem fernen Osten beschreibt. Veraguths Lust zum Reisen wird stärker, als er seinen Freund erzählen hört von einem Vogel, der dem Dampfer folgt und der wieder weg übers Meer fliegt (II, 514).

Das Fliegen des Vogels und der Trieb des Menschen, unterwegs zu sein, ist nur ein Aspekt des Vogelbildes. Genau so wichtig ist der Ruf des Vogels, als Erwecker der Wanderschaft und Sehnsucht. Für den früheren Hesse des HERMANN LAUSCHER erweckt die Stimme der Nachtigall eine Sehnsucht, die "unerträglich" für den jungen Lauscher ist. Alle "die dunkle Sehnsucht" ist in mir erwacht, sagt er (I, 182). Dieser romantische Ruf aus einer romantischen Welt weitet sich in eine größere Dimension in dem Ruf der Eule. Für den späteren Hesse bedeutet der Eulenruf einen Ruf der ganzen Natur, er faßt alles Geheimnis der Natur zusammen, er ist der Urruf aus der Finsternis der Schöpfung und aus der Tiefe des Unbewußten. Siddhartha hört einen Eulenruf, bevor er über den Fluß zu seinem Leben mit Kamala setzt. Wie aus einer Urzeit vernimmt Klingsor den "Eulenruf aus dem Wald", tief und hohl wie Schlaf und Vergessen (III, 561). Goldmund ruft die Zigeunerin Lise mit einem Eulenschrei. Ein gleicher Eulenschrei antwortet, und Goldmund bemerkt: "Wie die Tiere schreien wir nacheinander." (V, 88) Und Goldmund folgt dem Ruf in die Finsternis des Waldes, ins Geheimnis seines noch nicht entdeckten Wesens. Auch der Regenmacher Knecht hört den heimlichen Ruf und geht ihm nach in den Wald hinein, um die Geheimnisse der Natur, die Geheimnisse seines Ichs zu entdecken.

Daß die Eule Ahnungen von der Gegenwart eines anderen, noch unbewußten Lebens erweckt, sehen wir in dem Märchen MERKWÜRDIGE NACHRICHT VON EINEM ANDEREN STERN, wo ein eulenartiger Vogel vorkommt. Der junge Bote fliegt auf dem Rücken eines schwarzen Vogels "durch die Finsternis des Himmels, lautlos und weich wie Eulenflug" (III, 308). Der Vogel nimmt den jungen Boten zu einem anderen Stern, aus seiner Unschuld zu

einer Welt des Geheimnisses, wo die Kräfte des Dunklen und Lichten anwesend sind.

Wie die Wolken zugleich als Anregung und Ziel aller Wanderschaft wirken - auch das Bild der Urmutter erscheint in den Wolken -, so bieret das Vogelbild ein entsprechendes Ziel an. Dieses Ziel sehen wir in zwei Vogelsymbolen aus den Märcen IRIS und DER SCHWERE WEG. Im ersten folgt Anselm der Stimme eines Vogels, der ihm den Weg zu Iris und zur Mutter zeigt: "Der Vogel hat eine süße seltene Stimme, wie die Stimme der gestorbenen Iris." (III, 383) Er folgt dieser Stimme, bis sie in seiner eigenen Brust singt, bis sie ein Teil seiner selbst wird. Dann ist er bereit, seine Heimat in der Mutter zu finden: "Sein Pfad sank leise abwärts in die Heimat." (III, 383) Ein "rauhes Lied" des schwarzen Vogels steht in DER SCHWERE WEG dem süßen Lied des Vogels von Iris gegenüber, aber beide führen zur Einheit, in das endgültige Geheimnis. Der Reisende sieht diesen Vogel am Gipfel eines Berges im Baum und wird sofort von der Ödheit der Szene, "von der furchtbaren Einsamkeit und Leere dieses Ortes" beeindruckt. Dieses Gefühl der Leere betont die Tatsache, daß der Weg zur Freiheit streng und gefährlich ist. Das rauhe Lied "Ewigkeit, Ewigkeit" ist zugleich Gefahr und Erlösung, und als der Bergsteiger das Lied erkennt und versteht, "stürzte (er), sprang und flog, ... durchs Unendliche hinabwärts an die Brust der Mutter."

Wind

Der Wind kann zwei Funktionen als Symbol in Hesses Dichtung haben: er wird als eine Anregung zur Wanderung und als ein Träger des Menschen auf seinem "Weg nach innen" verwendet. Im Schloß des Ritters hörte Goldmund "den Novemberwind am Dach rütteln" (V, 121), und er hört aus ihm die Aufforderung zur Wanderschaft heraus. "Der Wind sang von Unfriede und Wanderung, vom Wald, vom Herbst, vom Leben der Heimatlosen" (V, 121). Veraguth verläßt Roßhalde in Begleitung eines Herbstwindes: "der Herbstwind blies kalt und führte in niedrighängenden Zügen neue wollige Regenwolken heran. Der Maler schauerte fröstelnd zusammen. Nun war niemand mehr da" (II, 632). Die "frierende Einsamkeit" des Windes bereitet Veraguth für seinen Weg nach innen vor. Man kann Selbsterkenntnis nur in der Einsamkeit finden. Anselm empfindet dieses Alleinsein als "der Wind der Welt kühl über seine Einsamkeit strich" (III, 380). Und der Wind unterstreicht auch Steppenwolfs "Outsidertum", sein Alleinsein, und die Notwendigkeit, in der Welt weiterzutrabem, als er "den Wind in der Winternacht blasen hörte" (IV, 252). Es ist, als ob der Wind, der den Menschen zur Wanderschaft an-

regt, aus einer entfernten Gegend, einer anderen Welt kommt oder als ob, wie es in MERKWÜRDIGE NACHRICHT heißt, "von jenem Sterne ein kühler Wind blies" (II, 319).

Dem Herbstwind steht der Föhn gegenüber, der in der Natur eine Entsprechung und Ursache der immer wieder erwachenden Sehnsucht und Trieblust im Menschen ist. Wie Peter Camenzind sich erinnert, fürchtete und haßte er den Föhn als Kind, aber in der Zeit des "Erwachens der Knabenwildheit" liebte er ihn und verstand in der Erkenntnis seiner eigenen Sehnsucht, seiner Wanderlust und seines Liebesdranges das Wesen des Föhns:

"Mit dem Erwachen der Knabenwildheit aber bekam ich ihn lieb, den Empörer, den Ewigjungen, den frechen Streiter und Bringer des Frühlings. Es war so herrlich, wie er voll Leben, Überschwang und Hoffnung seinen wilden Kampf begann, stürmend, lachend und stöhnend, wie er heulend durch die Schluchten hetzte, den Schnee von den Bergen fraß und die zähen alten Föhren mit rauen Händen bog und zum Seufzen brachte." (I, 226)

Der Föhn ist ein heißer Südwind, aus dem Mutterland der Menschheit stammend, von der ewigen Frau, ihrer Liebe, Wollust und Empfänglichkeit sprechend. Der Föhn spricht von der Schöpfung aller Natur und aller Menschen; eine Eigenschaft, die Camenzind mit der Reife seines späteren Lebens, mit der Verwirklichung seines künstlerischen, schöpferischen Wesens besser verstehen lernt:

"Später vertiefte ich meine Liebe und begrüßte nun im Föhn den süßen, schönen, allzu reichen Süden, welchem immer wieder Ströme von Lust, Wärme und Schönheit entquellen, um sich an den Bergen zu zersprengen und endlich im flachen, kühlen Norden ermüdet zu verbluten. Es gibt nichts Seltsameres und Kostlicheres als das süße Föhnfieber, das in der Föhnzeit die Menschen der Bergländer und namentlich die Frauen überfällt, den Schlaf raubt und alle Sinne streichelnd reizt. Das ist der Süden, der sich dem spröden, ärmeren Norden immer wieder stürmisch und lodernd an die Brust wirft und den verschneiten Alpendörfern verkündigt, daß jetzt an den nahen purpurnen Seen Welschlands schon wieder Primeln, Narzissen und Mandelzweige blühen." (I, 227)

Im selben Sinne ist die kurze Definition dieses Südwindes durch Klingsor zu verstehen: es ist "ein Märchenwind, der schüttelt den Verstand aus dem

Kopf." (III, 571)

Wir können auch den Wind als eine Art Träger des Menschen interpretieren. Im Leben Knulps gibt es fast ein Ursache-Wirkung-Verhältnis zwischen dem Leben Knulps und dem Wind. Knulp wird vom Wind fast auf seinem Weg der Wanderschaft geschoben. Er tritt mit dem Wind ein, als er "abends bei Regen und Westwind anklopfte" beim Gerber (III, 9). Er bleibt bei dem Gerber und seiner Frau nicht lange, denn er hörte den Wind, "der unruhig weit und föhnig in launischen Stößen ging" (III, 15). Das Leben Knulps konnte als eine Reihe "launische(r) Stöße" betrachtet werden. Und wie der Wind, so ist auch das Leben Knulps ziellos und willkürlich: "... der kommt her und geht hin, wie und wo er will." (III, 57) Manchmal "blies" das Leben Knulps "schwerer aus dem Westen" und manchmal kam es "in launigen kurzen Windzügen." (III, 66) Dennoch werden diese immer noch kürzer, da Knulp unter der "Auszehrung" leidet und ihm das Atmen immer schwerer fällt, wird der Rhythmus seines Lebens immer langsamer. Bald hört er den Wind "tiefstönig wie Tauwind in der Vorfrühlingsnacht" klagen (III, 94). So schließt sich der Kreis von Knulps Leben durch dieses Bild, denn wie seine Geschichte im Vorfrühling begonnen hat, so kehrt er in seiner Phantasie zum Vorfrühling seines Lebens zurück. Bald wird der Wind aufhören und der Schnee Knulp still und bewegungslos zudecken.

Straße

Wie der Wind Knulp zu seiner Auseinandersetzung mit Gott und zur Erkenntnis seines Lebenssinnes brachte, so führt ihn in anderer Weise auch die Straße zu diesem Ziel. Er sieht die Straße ins Unendliche führen: "... geradeaus führt die Straße einfach in den zartblauen Herbsthimmel hinein, als habe da oben die Welt ein Ende." (III, 66) Wie Hesse im Knulp das Unendliche mit dem Bild der Straße suggeriert, so gibt auch Novalis dem Weg dieselbe symbolische Bedeutung, wenn er im HEINRICH VON OTERDINGEN Heinrich sagen läßt: "In jener Ferne verliert sich unser Weg" (25). Auch Hesses Klingsor sieht die Straße vor sich verschwinden, sie "führte licht und heiß in großen Spiralen zur Höhe" (III, 573). Man kann sagen, daß Klingsors Leben in seiner letzten Phase in "großen Spiralen" geht. Es wird zur Selbsterkenntnis in seinem Selbstporträt, zum Tod und zur Ruhe führen. Die Endlosigkeit zieht den Wanderer immer weiter an, sowie "die offene Straße, die weite prangende Fremde" Berthold anzieht (I, 848). Die Unfähigkeit und Fähigkeit der Straße als "Weg nach innen" wird in dem Fall Goldmunds offenbar. Goldmund sucht eine immer breitere Straße aus, letzten

Endes aber ist das für ihn nicht genügend. Vom pfadlosen Wald aus sieht er die Spur eines "schmalen Fußweg(es)" (V, 97), dem er folgt und der ihn auf eine breite Reichsstraße führt. Aber "diese schöne heitere Straße, auf der er ging, war nicht mehr, was sie gestern gewesen war, ein festlicher Tummelplatz und bequemer "Aufenthalt"; sie war nur noch eine Straße, "der Weg zu Stadt und Meister" (V, 155). Goldmund wird seinen Weg also in der Kunst suchen, in der schöpferischen Leistung, die er bei seinem ewigen Unterwegssein nicht zu seiner vollkommenen Zufriedenheit hätte vollbringen können. Man muß aber der Straße lange Zeit folgen, bis man die Heimat erreichen kann, wie Harry Haller, der auch lange "über die nächtliche Gasse weitertragen mußte" (IV, 211). Aber alle Straßen führen nach Hause, So ist Knulp am Ende seines Lebens "immer unterwegs auf zielloser Streife" und doch ist er "immer im Umkreis der Heimat" (III, 92). Und in TRAUMFOLGE schreibt Hesse: "Alle Straßen laufen in Sternform auseinander und jede Straße ist Heimweg." (III, 333)

Zug

Wie die Straße, so kann auch der Zug als äußeres Mittel einer inneren Reise betrachtet werden. Louis der Grausame aus KLINGSOR, der "in der Eisenbahn wohnte" (III, 563) ist ein Mensch, der im Zug ewig unterwegs auf dem Wege zu sich selber ist. Daß dem Menschen das Ziel seines Weges nicht bewußt ist, sondern daß er nur dem geheimnisvollen Drang seiner inneren Not folgt, wird in dem Roman GERTRUD in der Entsprechung der Gedanken Kühns mit dem "Takt der Räder" des Zuges ausgedrückt. Er schaut in sich, in die "Nacht" seiner Verzweiflung, so wie auch der Zug durch die "Nacht" der äußeren Welt geht: "Der Zug fuhr durch die Nacht, genau so dumpf und gewissenhaft wie ich." Peter Camenzind empfindet auf seinem Weg nach Zürich eine ähnliche Verzweiflung, eine Unsicherheit vor der neuen unbekannten Welt und eine Traurigkeit über den Verlust der Heimat, als der Zug mit Geschwindigkeit aus den Bergen zur Großstadt fährt. "Ich fühlte, daß ich nicht mehr heimisch war, nie so froh, so glatt, so sicher als vorher" (I, 245). Es gibt keinen Rückweg, keine Rückkehr auf dem Wege mehr, eine Idee, die sehr wirksam durch das Bild des unaufhaltsam fahrenden Zuges ausgedrückt wird. Im Zug ist der Mensch sozusagen ein Gefangener des immer vorwärtsgelenden Zuges. Klein, der Verbrecher, KLEIN UND WAGNER, ist ein Mensch, dem die Rückkehr nicht mehr möglich ist, ein Mensch, der aus seiner alten Welt mit dem "Schnellzug" gefahren ist. Seine innere Welt entspricht der Bewegung des Nachtzuges als er "mit seltsamer Geschäftigkeit fährt (III, 466) ... im Halbschlummer kam er zu seinen Gedanken zurück" (III, 469) ... und jetzt begann er zu wissen,

warum er hier im Schnellzug saß." (III, 471) Auf der anderen Seite verzichten die Morgenlandfahrer "auf alle die banalen Hilfsmittel moderner Dutzendreisen - Eisenbahnen, Dampfschiffe, Autos, Flugzeuge, undsoweiter" (VI, 10) (26). "Ihr Weg führt sie überall und nirgends hin" (VI, 24) und ihre Reise geht durch alle Räume und Zeiten. Diese "banalen Hilfsmittel" sind unfähig, die Morgenlandfahrer nach ihrem Morgenland, der ewigen Heimat alles Geistes, zu fahren. Sie erreichen ihr Ziel nur mit dem wesentlichen Hilfsmittel der Magie. Hesse selbst ist eine Art Magier. In einer witzigen Weise verzichtet er aber in seinem KURZGEFASSTEN LEBENSLAUF doch nicht auf die Eisenbahn, er verwandelt sie jedoch in eine selbstgezeichnete magische Eisenbahn, mit deren Hilfe er seine innere Reise ins Geheimnis der Welt vollendet. "Da machte ich mich klein und ging in die kleine Eisenbahn und fuhr mit der kleinen Eisenbahn in den schwarzen kleinen Tunnel hinein" (IV, 489).

Boot

Das Boot ist Hesses direktes Mittel, das den Menschen in den Strom seines Unbewußten führt (27). So wird über Klein gesagt: "sein kleines Boot, das war er, das war sein kleines umgrenztes, künstlich versichertes Leben, rundum aber das weite Grau, das war die Welt, das war All und Gott." (III, 548) Beide Elemente, Wasser (28) und Nacht, rufen die innere Welt des Unbewußten, des Traumzustandes, hervor. Das Bild des Schiffes zeigt die gefährlich dünne Grenze zwischen dem künstlich definierten "bewußten" Leben, und dem großen Geheimnis der ganzen, chaotischen menschlichen Seelenwelt. In den früheren Werken Hesses taucht dieses Bild auch im Zusammenhang mit dem Traum auf, so, als wäre der Traum selber ein Schiff, das in die Geheimnisse des Unbewußten fährt. In EINE STUNDE HINTER MITTERNACHT rufen Nacht, schwarzes Meer und Boot den Traumzustand hervor. Der Erzähler Hesse "rudert lautlos über das spiegelschwarze Meer" (I, 9). Das Wort "lautlos" ist ein bestimmter Hinweis auf den Traumzustand. Der Unterschied zwischen der Traum- und der Wachwelt wird auch in Camenzind unklar definiert, und seine Reise auf dem See könnte mit Recht als ein Traum von einer Reise gedeutet werden. Camenzind ruderte leise in der blauen Nacht, "Wasser gurgelte dumpf am Bug, und tröpfelte silbern von dem Ruder" (I, 317). Er denkt an die Bedeutung seines Lebens, als das Boot ihn in sein Inneres führt. Auch Sinclair hat einen Traum, der als Parallele zu Kleins versichertem Leben in seinem Boot gelten darf. Im Fall Sinclairs lautet der Traum: "Wir fuhren in einem Boot, die Eltern, die Schwestern und ich" (III, 177). Bald wird Sinclair das Ruder nehmen und alleine ohne Eltern fahren, wie der Dichter in FLÖTENTRAUM. In diesem Märchen verschwindet plötzlich der Steuermann,

und als der Dichter alleine gelassen wird, und "da kein Weg zurückführte, fuhr er auf dem dunklen Wasser weiter durch die Nacht" (III, 301). Er ist sich der furchtbaren Verantwortung bewußt, die der Akt des Rudernnehmens symbolisiert, seines Alleinseins also: "Da war ich allein im Schiff ... Die Erkenntnis der Wahrheit überlief mich wie ein Frost" (III, 300). Die Bedeutung des Ruders und des Steuermanns wird besonders im Siddhartha klar, wenn Siddharthas Sohn den Vater verläßt. Er überquert den Fluß im Boot, läßt das Boot am Ufer und nimmt das Ruder mit, um Siddhartha zu sagen, daß er von jetzt an sein eigener Steuermann sein wird.

Hesse hält den Mythos des Fährmanns über den Styx nicht für die endgültige Erklärung der Todesreise, die seiner Meinung nach jeder nur allein antreten kann. Der Mensch muß allein steuern. Und als Hesse in EINE STUNDE HINTER MITTERNACHT zu einer Trauminsel von einem "Eisgrauen Wächter" hinübergerudert wird, sagt ihm die Königin, als er die Insel wieder verlassen will: "ich weiß, daß du wirst einmal wiederkommen, und einmal wenn du keines Ruders mehr bedarfst." (I, 28) Im gleichen Sinn verstehen wir die Todessymbolik in Thomas Manns TOD IN VENEDIG. Zur Überfahrt der Gondel bemerkt Benno von Wiese in seinem Werk DIE DEUTSCHE NOVELLE:

"Gegen Aschenbachs Willen fährt der Gondoliere ihn in sein Hotel auf dem Lido und läßt sich nicht zur Umkehr zwingen. Aber die Todessymbolik geht jetzt weniger von ihm aus. Mag auch die Vorstellung von Gefahr und Beraubung bei Aschenbach leise aufsteigen; es ist mehr das seltsame Fahrzeug der Gondel, 'so eigentümlich schwarz, wie sonst unter allen Dingen nur Särge es sind', das aus dem Leben verführerisch in den Tod hinüberlockt. Die Gondel 'erinnert an lautlose und verbrecherische Abenteuer in plätschernder Nacht', sie 'erinnert noch mehr an den Tod selbst, an Bahre und düsteres Beängnis und letzte, schweigsame Fahrt'. Unwillkürlich drängt sich die mythische Vorstellung von der Fahrt über den Styx, den Totenfluß, auf. Etwas Lockendes und Einlullendes, aber auch Gefährliches geht von der Gondel aus." (29)

Wie bei Hesse Schiff und Steuermann den Menschen auf seinem Weg ohne Rückkehr mit sich nehmen (FLÖTENTRAUM), so wird auch in der hier kurz zitierten Analyse von Wiese deutlich, daß auch die Gondeln im TOD IN VENEDIG den Weg ohne Umkehr symbolisieren. Hesses "Totenschiffe" sind aber nur für den selbststeuernden Menschen wie Klein bestimmt, der in einem Schiff zu seinem Tod fährt. "Er zog die Ruder ein, setzte sich auf den Rand des Bootes nach außen, die Füße hingen ins Wasser. Er neigte sich langsam

vor, bis hinter ihm das Boot elastisch entglitt. Er war im All" (III, 548). Im Wasser findet Klein seine Erlösung, seine Vision der Einheit, die Flucht aus dem "künstlich versicherten Leben".

Das Bild des ruderlosen Bootes über dem Wasser finden wir auch in zwei Gedichten C.F. Meyers. In EINGELEGTE RUDER sieht Meyer den Tropfen "langsam in die Tiefen" fallen und denkt an die Bilder seiner Vergangenheit, "das Gestern":

"Aus der blauen Tiefe ruft das Gestern;
Sind im Licht noch manche meiner Schwestern?" (30)

In LETHE haben wir ein Traumgedicht, in welchem, ähnlich wie bei Kleins Fahrt zum Tod, das Bild eines ruderlosen Schiffes, das über den Todesfluß, Lethe, fährt, auftaucht:

"Jüngst im Traume sah ich auf den Fluten
Einen Nachen ohne Ruder ziehn,
Strom und Himmel stand in matten Gluten
Wie bei Tages Nahen oder Fliehn." (31)

Aber ganz im Sinne Kleins ist das Entgleiten ins All vom ruderlosen Boot aus in einem Traum Heinrichs von Ofterdingen dargestellt, in welchem dieser Mathilde in einem ruderlosen Kahn ziehen sieht. "Sie lächelte und legte das Ruder in den Kahn, der sich immerwährend drehte" (128). Das Boot nimmt Wasser auf und wird von dem Wirbel hinuntergezogen.

Wald

Obwohl das Vorwärtsgen auf dem Weg nach innen in Hesses Dichtung durch Sinnbilder der Bewegung beschrieben wird, gleichen die ersten Schritte auf dem Wege immer einem Stürzen ins Ungewisse, einem Stürzen in eine unbekannte, undurchschaubar dunkle Gefahr. Das "nächtliche Verirrtsein" (FUSS-REISE IM HERBST, I, 316), das der Mensch im Walde erfährt, ist Hesses Metapher, diesen ersten Schritt nach innen zu beschreiben. Nachdem die sonnige Gartenwelt nicht mehr betretbar ist, muß der Mensch seinen Weg durch Dunkel und Finsternis nehmen. Aber daß der Wald nicht nur Finsternis, sondern auch Versprechung von Reichtum und Zauber enthält, sehen wir im folgenden Zitat aus UNTERM RAD. Im Traum kehrt Hans Giebenrath zu der Zeit zurück

"da er noch voll Hoffnung gewesen war und die Welt vor sich hatte stehen sehen wie einen riesengroßen Zauberwald, welcher grausige Gefahren, verwunschene Schätze und smaragdene Schlösser in seiner undurchdringlichen Tiefe verbarg. Ein kleines

Stück war er in diese Wildnis vorgedrungen, aber er war müde geworden, ehe die Wunder kamen, und stand nun wieder am rätselvoll dämmernden Eingang, diesmal als ein Ausgeschlossener, in müßiger Neugier." (I, 501)

Hans Giebenrath geht nie in den Wald hinein, geht nie den Weg zu sich selbst. Heilner aber, sein dichtender Freund, der aus der Schule weggelaufen ist, ist in Giebenraths Traumbild schon in diesen Zauberwald hineingegangen. Ein anderes Mal träumte ihm,

"er lief im Walde auf der Suche nach dem entlaufenen Heilner, und er sah ihn immer wieder ferne zwischen den Stämmen gehen." (I, 489)

Wie Heilner geht auch Siddhartha in das Geheimnis der Welt hinein, aus seines Vaters Haus in den Bambuswald der Samanas, zunächst in den "Hain" des Gotama und den "Hain" der Kamala, um am Ende das sonnige Flußufer der Erkenntnis zu erreichen. In MERKWÜRDIGE NACHRICHT VON EINEM ANDEREN STERN geht der Bote auf seinem Wege durch den Wald, um den neuen Planeten, die Welt der Übel, des Leides und die Schönheit des Mitleids und der verständnisvollen Menschenliebe zu entdecken.

Unser erstes Bild von Klingsor ist der Künstler, der auf seinem Balkon steht, wo er vor sich eine Art Waldbild in den Bäumen seines Gartens sieht. Ein "tief und schwindelndes Gewühl dichter Baumwipfel", ist Hesses poetische Vorahnung der qualvollen Zeit seines scheinbaren Verlorenseins:

"Unter ihm sank tief und schwindelnd der alte Terrassengarten hinab, ein tief durchschattetes Gewühl dichter Baumwipfel, Palmen, Zedern, Kastanien, Judasbaum, Blutbuche, Eukalyptus, durchklettert von Schlingpflanzen, Lianen, Glyzinien." (III, 556)

Und auch dieser Wald hat seine "verwünschten Schätze" (UNTERM RAD, ob. zit.), die hier von dem wunderbaren und geheimnisvoll-sinnlichen Bild der Sommermagnolien suggeriert werden:

"Über der Baumschwärze schimmerten blaßspiegelnd die großen bleichernen Blätter der Sommermagnolien, riesige schneeweiße Blüten dazwischen halbgeschlossen, groß wie Menschenköpfe, bleich wie Mond und Elfenbein, von denen durchdringend und beschwingt ein inniger Zitronengeruch herüberkam ..." (III, 556)

Bedeutsam ist auch Goldmunds Aufenthalt in dem dicken unsichtbaren Nacht-

wald nach seinem Abschied vom Kloster. Zuerst wurde er von Lise begleitet (wir erinnern uns an den bereits erwähnten mahnenden und geheimnisvollen Eulenklang), und "er ließ sich führen, in die Nacht, in den Wald, in das blinde geheimnisvolle Land ohne Worte, ohne Gedanken" (V, 89). Der Wald ist aber nicht nur das Symbol der Gefahr und Einsamkeit, sondern auch der Weg zur Einheit, zum Mutterschoß. Wenn Goldmund der Zigeunerin durch den Wald folgt, geht Goldmund nicht nur den Weg nach innen, sondern gleichzeitig auch den Weg der Erlösung zum Bild der Urmutter. Nach seiner Nacht mit Lise wandert er allein weiter, noch neugierig und voller Spannung, um weitere Ungewißheiten, andere Schätze jenseits des Waldes zu suchen.

Im GLASPERLENSPIEL sehen wir in zweien der Lebensläufe die Funktion des Waldsymbols als einen scheinbar pfadlosen finsternen Irrweg, der in Wirklichkeit aber der Weg zum Ziel und zur Erlösung ist. Im Lebenslauf des Regenmachers wird die Angst vor dem Walde in einer Erzählung der alten Ahne beschrieben, in der sie die Gefahren des Sichverlaufens beschreibt, wobei ein Kind "im Sumpf ertrinken oder vom Wolf zerrissen (werden) ... oder von einer Hexe auf Irrwege gelockt" werden kann (VI, 559). Aber Knecht und der alte Regenmacher gehen nachts "in tiefer Finsternis" fort (VI, 567), in der Knecht "wie allein gelassen zitterte vor Kühle" und in der "aus der Walddtiefe ... ein langgezogener Eulenschrei" herausdrang (VI, 568). Aber diese Nacht war der Anfang von Knechts Wollen, den Zauber der Natur und seine Botschaft für die Menschen zu erkennen. Er wollte, im Gegensatz zu Ada und den anderen seines Dorfes, keinen "Schutz vor dem Zauber", er wollte den Zauber selbst erkennen:

"Das nächtliche Aufstehen, die Führung durch den finstern, lautlosen Wald voll Gefahr und Geheimnis ... dies alles wurde von Knecht als eine Feier und ein dienendes, aber ehrenvolles Verhältnis zum Unnennbaren, zum Weltgeheimnis." (VI, 568)

Dasa im INDISCHEN LEBENSLAUF geht nach der Ermordung seines Bruders auch in den Wald. Und der Wald ist ihm Zuflucht und Lebenslust, aber auch der "Abgrund der Vernichtung":

"Nun aber, da der Tat jener unerwartete Augenblick der Stille antwortete, zog Lebensgier, von der er noch eben nichts gewußt, ihn vom offenen Abgrund zurück, nahm Urtrieb sich seiner Sinne und Glieder an, hieß ihn Wald und Bambusdickicht aufsuchen, befahl ihm zu fliehen und unsichtbar zu werden." (VI, 653)

Vor den Rächern seines Bruders, die Angst vor Tigern und vor den Gefahren des Waldes hatten, fand er zwar Sicherheit, aber die innere Sicherheit fand er nicht durch seine Flucht in den Wald; es war eine qualvolle Wanderung und ein Irrweg, von "schrecklicher und herzbeklemmender Träume". Aber sein inneres Wesen hat zu ihm gesprochen und ihm befohlen, den Weg durch den Wald aufzusuchen. In der Befolgung dieser Stimme findet er die Bedeutung der furchtbaren Einsamkeit und seines Verlorenseins. Ein Traumbild sagt ihm, daß die Stimme recht hatte:

"(er träumte), daß er durch die Wälder fliehe, hinter sich mit Trommeln und Jagdhörnern die Verfolger, und daß er durch Wald und Sumpf, durch Dörnicht und über brechen-
de morsche Brücken hinweg etwas trage, eine Last, einen Packen, etwas Eingewickeltes, Verhülltes, Unbekanntes, wovon er nur wußte, es sei kostbar und dürfe unter keinen Umständen aus den Händen gegeben werden, etwas Wertvolles und Gefährdetes, einen Schatz ... (er) fliehe und schleiche, unter tiefhängenden Ästen und überhängenden Felsen gebückt hindurch, an Schlangen vorbei und über schwindelnd schmale Stege über Flüssen voll von Krokodilen, daß er schließlich gehetzt und erschöpft stehenbleibe ... (er sieht) daß der Schatz, den er nun herausnahm und in schauernden Händen hielt, sein eigener Kopf sei." (VI, 655)

Bei Dasa ist es genau so wie bei Hermann Heilner, wie bei Hans Giebenrath, wenn er es erkannt hätte, bei Goldmund und bei Klingsor: der Schatz, der im Walde zu sein scheint, ist kein Objekt, sondern es ist der Mensch selbst, seine eigene Selbsterkenntnis. Das Finden seines eigenen Kopfes bei Dasa zeigt, daß der ganze Irrweg in Wirklichkeit nur der Weg zu sich selber war.

In diesem Sinnbild sieht man vielleicht am besten, daß in Hesses Dichtung kein Natur-Symbol eine absolute Bedeutung für den Menschen hat. Nichts in der Natur entspricht irgendeiner festen Scheinwahrheit. Alle Erscheinungsformen sind ambivalent. Das einzige, was das Symbol dem Menschen zeigen kann, ist der Weg zu sich selbst, und zu seiner Teilnahme am ewigen Wesen. Das Waldsymbol zeigt, daß die Interpretation des Bildes "Wald" ganz von der Betrachtung und inneren Einstellung des Helden abhängt. Wir sahen, wie in der Heimat Knechts, des Regenmachers, der Wald ein gefährliches, dunkles Geheimnis war. Aber Hesse will uns auch zeigen, daß der Wald für einen anderen Menschen der Ort der Sicherheit, die Welt außerhalb des Waldes dagegen das Gefährliche sein kann. Eine Ahnung dieser Zweideutigkeit des Waldes als Zuflucht und Feind haben wir bereits durch das Verhältnis Dasas zum

Wald bekommen. Das beste Beispiel dieser Ambivalenz des Waldsymbols aber finden wir im *FABULIERBUCH*, in der Erzählung *WALDMENSCH*. Diesem Waldmenschen Kubu ist der Wald kein Geheimnis, sondern er ist ihm "Heimat, Schutzort, Wiege, Nest und Grab, und außerhalb des Waldes vermöchte man sich kein Leben zu denken" (II, 803). Kubu aber verläßt seine Heimat, um seinen Weg 'draußen' zu finden, einen gefährlichen, einsamen Weg, auf dem er aber sich selbst und seine Freiheit durch die Einsamkeit findet. Dieses "draußen" ist für ihn genau so schrecklich wie für den Menschen, der den Wald nicht kennt, der Wald: "draußen, das bedeutete Schrecken, Sonnenbrand, und glühende tödliche Leere" (II, 806).

Der Weg zu sich selbst ist der Weg zum Unterbewußten, der Versuch, das chaotische Unbewußte ins Licht der Vernunft zu heben und seine Vielschichtigkeit zu erkennen. Daß dieser Weg von der Psychologie als "Introversion" bezeichnet wird, ist bekannt. Aus unserer stets eng am dichterischen Werk selbst bleibenden Untersuchung dieser Entwicklung ergibt sich als die poetische Behandlung dieses Weges der Introversion das Bild der Einsamkeit des Menschen im Wald. Dort muß er mit sich selber allein sein, dort sieht er in der Natur das Spiegelbild seines eigenen Ichs, als

"etwas Unberechenbares, Undurchsichtiges, Gefährliches",

denn zunächst ist er

"ein von unbekannten Bergen hervorbrechender Strom
und ist ein Urwald ohne Weg und Ordnung."

(UNTERM RAD, I, 418)

Nicht nur Hesse betrachtet den Wald als das Symbol der Einsamkeit. Dieselbe Idee, in romantischem Gewande, kommt in dem bekannten Gedicht "Waldeinsamkeit" von Tieck zum Ausdruck:

Waldeinsamkeit,
Die mich erfreut,
so morgen wie heut
In ew'ger Zeit,
O wie mich freut
Waldeinsamkeit.

Waldeinsamkeit,
Wie liegst du weit!
O, dich gereut
Einst mit der Zeit.
Ach, einz'ge Freud,
Waldeinsamkeit!

Waldeinsamkeit,
 Mich wieder freut,
 Mir geschieht kein Leid,
 Hier wohnt kein Neid,
 Von neuem mich freut
 Waldeinsamkeit. (32)

Auch in Hesses Betrachtung der Einsamkeit in ZARATHUSTRAS WIEDERKEHR (VII, 214) wird die Idee der Einsamkeit nicht ohne die Hervorrufung des Waldsymbols ausgedrückt. In dieser Schrift wird darauf hingewiesen, daß nur durch Einsamkeit das eigene Schicksal gefunden werden kann:

"Einsamkeit ist der Weg, auf dem das Schicksal den Menschen zu sich selber führen will. Einsamkeit ist der Weg, den der Mensch am meisten fürchtet. Dort sind alle Schrecknisse, dort liegen alle Schlangen und alle Kröten verborgen. Dort lauert das Furchtbare. Geht nicht von allen Einsamen, von allen Pfadfindern in der Wüste der Einsamkeit die Sage, sie seien auf Abwege geraten, sie seien böse oder sie seien krank?"

Gegensätzlichkeit

Sobald der Mensch seine innere und äußere Reise beginnt, stößt er auf die Konflikte seines eigenen Wesens und auf die ihnen entsprechenden Gegensätzlichkeiten der Außenwelt (33). Das Hauptproblem der Menschenseele ist die Dualität von Geist und Sinnlichkeit. Die Bilder, die Hesse schafft, um die Gegensätzlichkeit in der Außenwelt auszudrücken, sind absichtlich so ausgewählt, daß sie nicht nur diese Gegensätzlichkeit zeigen, sondern auch die Möglichkeit, sie als Teile einer Einheit zu betrachten. So sagt der Musikmeister zu Knecht: "Unsere Bestimmung ist, die Gegensätze richtig zu erkennen, erstens nämlich als Gegensätze, dann aber als die Pole einer Einheit." (VI, 155) Die Gegensätzlichkeit wird in dem Maße durchsichtig, in dem die Menschen Hesses ihr Streben von Pol zu Pol als einen einheitlichen ewigen Rhythmus anerkennen. Die Anerkennung der Einheit hinter aller Polarität als Sinn des Lebens ist Hesse keine Vernunfterkennung, sondern ein Erlebnis des Glaubens: "Ich glaube nämlich an nichts in der Welt so tief, keine andre Vorstellung ist mir so heilig wie die der Einheit, die Vorstellung, daß das Ganze der Welt eine göttliche Einheit ist ..." (IV, 63, KURGAST)

Wolf und Kloster

Geist und Sinnlichkeit als Gegensätze finden bei Hesse ihren direktesten sinnbildlichen Ausdruck in der Nebeneinanderstellung von Kloster und Wolf. An der Klosterwand in Mariabronn in *NARZIß UND GOLDMUND* sieht Goldmund mit Überraschung "von der Säule des Bogens . . . drei Tierköpfe, steinerne Köpfe von Hunden oder Wölfen" blicken. Als er die Figuren beobachtet, scheint es ihm "als säßen, glotzten, bellten die drei wilden Köpfe" (V, 53). Die Tierköpfe rufen Goldmunds Welt hervor, das Animalische, das Sinnliche, die Welt des ~~Künstlers~~. Auf der anderen Seite suggeriert das Kloster, als Ganzes betrachtet, die Welt des Geistes, die Welt Narziß'. Obwohl diese Symbole dann nicht mehr in dieser auffallenden Weise nebeneinandergestellt werden, so spielt das Motiv Kloster und Wolf doch eine wichtige und durchgehende Rolle in Hesses bildhafter Veranschaulichung seines Begriffes der Gegensätzlichkeit. Außer in *NARZIß UND GOLDMUND* taucht das Kloster in *UNTERM RAD*, in *BERTHOLD* und im *GLASPERLENSPIEL* auf. Es ist nicht nur die Besonderheit des Klosters - die Patres, die Gelehrten, die dargestellt werden sollen - sondern das Wort Kloster ruft einen komplexen Gesamteindruck hervor, zu dem Bildung, Ordnung, Geist, Gelehrsamkeit, Sitte, Glaube usw. gehören. Dem Kloster gegenüber steht der Wolf, stehen Sinnlichkeit und animalisches Tribleben. In *AM WEG* ist der Wolf der Held der Geschichte. Abgetrieben und traurig seine Nahrung suchend, "mager, hungrig und wachsam, lautlos und scheu wie ein Gespenst" wird dieser Wolf vom Jäger im französischen Jura verfolgt (18). Angeschossen wartet er unter "einem roten Mond" (23) auf den Tod. Das Wolfsbild wird einige Male erwähnt, noch bevor es sich bis zum "Steppenwolf" entwickelt. So heißt es in *ÜBLE AUFNAHME*: "lieber hätte ich bei den Wölfen des Waldes geschlafen". In *KURGAST* taucht die Formulierung "wie ein Steppentier" auf (IV, 76). Selbstverständlich kommt das Wolfsbild im Steppenwolf mehrmals vor, besonders in Spiegelbildern, die wir später behandeln werden.

Aber man kann diese Bilder nie ganz eindeutig interpretieren. Die Bedeutungen verändern sich, so wie auch Geist und Sinnlichkeit nicht absolut voneinander isoliert bleiben, sondern als sich ergänzende Teile gesehen werden können. Narziß selber fragt sich am Schluß, ob er als Klostermensch, als Vertreter der Geisteswelt, nicht doch ein zu einseitiges, ein falsches Leben, geführt habe. In E. T. A. Hoffmanns *ELIXIERE DES TEUFELS* z.B. (34) verläßt ein Klostermensch, der Monch Medardus, das Kloster und wandert durch die Welt, aber er lebt nicht als strenger Mönch, sondern er führt ein sinnliches Leben. Erst nach seiner Teilnahme an der sinnlichen Welt kehrt er ins Kloster zurück. In diesen zwei Fällen, bei Hoffmann und bei Hesse, gehen Vertreter der Geistes-

welt zum anderen Pol hinüber, zum Sinnlichen. Auf der anderen Seite können aber auch zwei Beispiele der Tendenz der Sinnlichkeit zur Geistigkeit genannt werden. In der im Umkreis des Steppenwolfes stehenden Erzählung **VOM STEPPENWOLF** gebraucht Hesse das Bild des Wolfes, der in einen Käfig mit einem Klavier und einer Goethe-Büste gesperrt ist. Dieser Wolf empfindet für das Schulmädchen, das ihn betrachtet und ihn in seinem Wesen anerkennt, Sympathie, während er ihre selbstgefällige Lehrerin anknurrt und schließlich beißt. Wir alle "trage(n) heimlich und uneingestanden so einen Steppenwolf in uns" (IV, 523), so heißt es, aber auch als Steppenwölfe wollen wir Klavier spielen und an der Welt des Geistes teilhaben. Die Zweideutigkeit des Wolfsbildes wird auch durch den Wolfshund Neckar in der **MORGENLANDFAHRT** zum Ausdruck gebracht. Dieser Wolfshund ist in seiner Neigung zum Geist, zur Welt der Menschen, bereits weiterentwickelt als der Wolf im Käfig. Er hat fast alles Animalische und alle Triebe verloren. Dieser Hund sprang immer "plötzlich aus dem Gebüsch und so oft sein Blick mich traf, knurrte es tief in seiner Kehle wie ferner Donner, kaum hörbar." (VI, 50) Der ferne Donner ist der letzte Zug seines wirklichen Wolfswesens. Dann aber wird er bezähmt vom Geist der Menschenwelt, bis er sich freudig wedelnd ans Gitter drängte, um von Leos Fingern zwischen den Stangen hindurch gestreichelt zu werden." (VI, 650)

Die Gegensätze Geist und Sinnlichkeit sind also nicht wirkliche Gegensätze, sondern Teile einer größeren Einheit. Als Goldmund, der "halb verhungerte Wolf des Lebens" (V, 137) in die Atmosphäre des Klosters Mariabronn zurückkehrt, um seine sinnliche Erfahrung in der klösterlichen Welt des Geistes, in die Kunst seiner Schnitzwerke umzusetzen, blicken wir noch einmal auf die "steinernen Tierköpfe" an der Klosterwand. In Wirklichkeit aber standen diese dem Kloster gar nicht in absolutem Gegensatz gegenüber, sondern beide trugen in sich Elemente des anderen. So wie Goldmund die Erfahrungen seines sinnlichen Lebens in der Geisteswelt des Klosters als Kunstwerk, das beide Pole in sich vereint, festhalten kann, so wird uns gezeigt, daß auch die Tierköpfe aus demselben Stein herausgehauen sind, aus dem auch das Kloster, das Symbol des Geistes, errichtet ist.

Hell und Dunkel

Wie das Motiv Wolf - Kloster einen letzten Endes nur scheinbaren Gegensatz ausdrückt, so wollen wir auf diese Bedeutung hin nun auch die verschiedenen Gegensatzpaare Hell - Dunkel, Tag - Nacht, Licht - Schatten untersuchen. Siddharthas ganzes Leben kann als eine Bewegung von Licht und Schatten im

Gegensatz und zueinander zusammengefaßt werden. Wie wir Goldmunds Leben im Kastanienbild am Anfang von NARZISS UND GOLDMUND als vorweggenommene Zusammenfassung des ganzen Romans ansehen konnten, so sind die verschiedenen Lebensstufen Siddharthas in den Licht-Schatten-Bildern enthalten.

"Im Schatten des Hauses, in der Sonne des Flußufers
bei den Booten, im Schatten des Salwaldes, im Schatten
des Feigenbaumes wuchs Siddhartha auf." (III, 617)

"Im Schatten des Hauses, in der Sonne des Flußufers" entspricht dem Gleichgewicht von Siddharthas Kindheit. Seine Suche nach Selbsterkenntnis wird nicht im "Schatten des Salwaldes" oder bei den Samanas oder bei Kamala "im Schatten des Feigenbaumes" erfüllt, sondern wieder in der "Sonne des Flußufers" bei Vasudeva.

Licht und Schatten bilden auch in KINDERSEELE eine Art Gleichgewicht zwischen dem Vaterhaus, "das groß und hell an einer hellen Straße lag" und der Mutterwelt, in deren Flur "Dämmerung ... feuchte Luft ... und Halbdunkel" waren (III, 429). In Hell - Dunkel sind auch zwei bedeutsame Straßen in UNTERM RAD unterschieden. Die eine Straße, "die Gerbergasse, lang, breit und licht," vertritt die Vaterwelt, Schule und Pflicht; die andere, die Falkengasse, ist "feucht und finster" und ruft das Verbotene, das Geheime, eine märchenhafte Welt hervor (I, 496). Im DEMIAN kann die Lichtwelt auch als die Sicherheit des Elternhauses Sinclairs, als die geordnete Welt von Vater und Mutter interpretiert werden. Die dunkle Welt im DEMIAN symbolisiert den ganzen Prozeß des Reifwerdens, der zur Selbsterkenntnis führt. Während seines Erwachens sieht der junge Sinclair: "zwei Welten liefen durcheinander, von zwei Polen her kamen Tag und Nacht". (III, 103)

In Waldzell beginnt Knecht auf einem Spaziergang mit seinem Freunde Designori an der ganzen lichten Welt Kastaliens, der Welt des Geistes (der Name "Glasperlenspiel" allein schon suggeriert eine strahlende Helligkeit), zu zweifeln. Obwohl Knecht während dieser Waldzeller Zeit noch in einem Zustand des Gleichgewichtes ist, deuten doch die Licht-Schatten-Bilder seines Spazierganges schon auf die Möglichkeit, zum anderen Pol zu streben, hin. Dies wird auch in seinem Schwimmen zu dem dunklen Teil des Gebirgssees ausgedrückt. Knecht und Designori wandern durch die Gegend von Waldzell:

"die beiden fuhren an einem wolkg-windigen Herbstnachmittag durch das beständig zwischen Licht und Schatten wechselnde Land ... Knecht in gelassener Heiterkeit, sein Begleiter und Gast still, aber unruhig, gleich den leeren Feldern zwischen Sonne und Schatten, zwischen Freuden des

Wiedersehens und Trauer des Fremdgewordenseins zuckend." (VI, 390)

In der Entwicklung der meisten Gestalten Hesses gebraucht der Dichter Licht-Schatten-Bilder, um eine Lebensbewegung von einem Pol zum anderen hervorzurufen. Veraguth bewegt sich von der dunklen Welt seiner unglücklichen Ehe zur Sonnenwelt des Alleinseins. Er malt am liebsten in der vollen Sonne, und seine Ehe hat ihn verhindert, seine Kunst im vollen Tageslicht auszudrücken. Mit dem Tode Pierres wird seine Ehe aufgelöst und gleichzeitig scheint die Sonne "feurig durch die Ränder der schlaffen, müderegneten Wolken" (II, 628). Veraguth kann jetzt seinen Freund Burckhardt im fernen Osten, wo Sonne und Licht geboren werden, wiedertreffen. Auch der Waldmensch Kubu geht aus der Dunkelheit des Waldes zum Licht der Sonne; der Wald war auch ihm nur eine vorübergehende Heimat. "Draußen" war "die Welt und ihr oberster Gott war die Sonne" (II, 810). Der Regenmacher geht nach dem ersten Bild der Nacht in "die unerhörte Trockenheit der Sonne ... Woche um Woche kochte die Sonne im weißlichen Hitzedunst" (VI, 602).

Auf der anderen Seite gehen Klein, Emil Sinclair, Hans Giebenrath und Knecht zum dunklen Pol. Nach seiner Begegnung mit der Tänzerin Theresina wird Kleins Leben meistens in Nachtbildern beschrieben. Hans Giebenrath geht in die Dunkelheit, in die Nacht und zu seinem nächtlichen Tod im Fluß. Emil Sinclair wird mehr und mehr in Assoziation mit der Schattenwelt beschrieben, so wie auch seine Freundschaft mit Pistorius meistens während der Nacht beschrieben wird: "In keinem Fenster (von Pistorius' Haus) brannte Licht" (III, 103). Sinclairs Liebe zu Frau Eva findet ganz in der Schattenwelt statt und alles um Frau Eva ist dunkel, es sind "seltsame Schatten über ihrem Haus" und "dunkles Haar" und "schwarze Augen" gehören zu ihrem geheimnisvollen Wesen. Als Sinclair Frau Eva besucht, heißt es: "in der Halle traf er Frau Eva; die weiße Sonne war plötzlich verschwunden." (III, 244)

Auch Knecht strebt in seinem Wetschwimmen mit dem Schüler Tito nach der dunklen Welt. "Der Gletschersee ist halb in Schatten, halb in Licht, als die Sonne aufgeht. Die Hälfte der Seebreite lag noch in dem großen Schatten, den der vom Morgenstrahl bezwungene Felsberg allmählich immer enger um seine Basis zusammenzog" (VI, 5+1). Knecht stirbt, indem er das Gleichgewicht der Licht- und Schattenbilder Waldzells durchbricht und nach dem Gegenpol des Dunklen schwimmt; und er stirbt, während er am ewigen Rhythmus des Lebens, am Streben zwischen den Polen teilnimmt. Hier ist auch der Kerngedanke, die Einheit in der Gegensätzlichkeit, weil die Einheit gerade in dieser Spannung liegt, so wie es die Tendenz von Licht und Schatten ist, immer gegeneinander zu stehen und doch zugleich fluktuierend ineinan-

der überzugehen. Weder Licht noch Schatten hat also einen absoluten Sinn oder eine isolierte Bedeutung. Und so heißt es in KLEIN UND WAGNER: "Leben und Beziehung sprang von Pol zu Pol, Dunkel wurde Hell" (III, 517).

Farben

Wie Hell und Dunkel nur scheinbare Gegensätze sind, so können bei Hesse auch die primären Farben Rot, Gelb, Blau sowohl als Gegensätze wie auch als Teile einer Einheit betrachtet werden. Kandinsky und Franz Marc, die Begründer des "Blauen Reiter" sind hier in ihren theoretischen Äußerungen zu zitieren, weil sie uns bei der Interpretation des Problems der Farbensymbolik Hermann Hesses dienlich sind. 1910 schrieb Franz Marc: "Blau ist das männliche Prinzip, herb und geistig, gelb das weibliche Prinzip, heiter und sinnlich, rot die Materie, brutal und schwer." (35) Kandinsky sieht in der Verwendung von Rot und Blau "ein unmittelbares Gefühl des Volkes für die Gegensätze des Lebens ausgedrückt" und es fällt ihm auf, "daß gerade diese Zusammenstellung von Rot und Blau - Erde als rot, Himmel als blau - dermaßen bei den Primitiven beliebt war." (36)

Ob man solche Äußerungen direkt auf Hesse anwenden kann, ist problematisch. Innere Beweise aus dem Werk Hesses unterstützen aber die Vermutung, daß Hesse von den Malern des "Blauen Reiter" beeinflusst war, mindestens während der Klingsor-Zeit. In der NÜRNBERGER REISE zeigt er auch sein Interesse an dem Expressionisten Karl Hofer, und Paul Klee wird in der MORGENLAND-FAHRT in halb witziger Weise erwähnt: "So Paul wie Klee, so blau wie Schnee" (VI, 30). Klingsor sagt von sich, er sei "ein großer Expressionist" (III, 589), wenn er dies auch in einer Art von Verachtung vor künstlerischen "Schulen" tut. Letzten Endes bleibt Klingsor subjektiv in seiner Kunst, und seine Farbentheorie ist von keiner Schule abhängig (37). Trotzdem müssen wir irgendeinen Schlüssel zum Verständnis der Farbensymbolik Hesses haben, und weil die "Blauen Reiter" eine Farbentheorie entwickelt haben, die wenigstens versucht, auf einer allgemeingültigen Basis das Phänomen der Moderne in der Malerei zu erklären, gehen wir von ihren Zitaten über die Gegensätzlichkeit der Farben aus.

Klingsor hat in seinem "letzten Sommer" nur wenige "sehr leuchtende Farben" auf seiner Palette (III, 555). Die Farben sind hauptsächlich Rot, Blau und Gelb, und die Nebeneinanderstellung von Rot und Blau, über die Kandinsky schrieb, kommt in einem von Klingsors Aquarellen vor. Viermal in diesem Aquarell taucht Rot auf: "die rote Villa", die "rosige Straße", die "rote Brücke", die "rote Rakete". Zweimal Blau; der "blaue Berg", der "blaue Wegweiser"

und dann zwei Vermischungen von Rot und Blau: ein "violetter Damm" und ein "hellvioletter Himmel". (III, 560)

Die Kombination oder Nebeneinanderstellung Rot - Gelb ist genau so wichtig in ihrer Gegensätzlichkeit wie die von Rot - Blau. In TRAUMGESCHENK heißt es: "es fehlten alle kalten und kühlen Farben, alles blieb innerhalb der Skala von Rot und Gelb" (IV, 829). In KLEIN UND WAGNER sieht Klein das "gelbliche und rosige Eis in den Bechern" (III, 498).

Rot und Grün sind ein anderes Gegensatzpaar. Wenngleich Grün keine Primärfarbe ist, sondern nur im Spektrum dem Rot gegenübersteht, so kann es in diesem Sinne doch auch als Gegensatz zu Rot bezeichnet werden. In KLINGSOR lag die Königin der Gebirge "rot auf grünem Gras" (III, 580). Klingsor sieht auch den Wohnwagen des Karussells "rot und grün". Veragut in ROSSHALDE will eine Landschaft malen, die "aus Rot und Grün gemischt sein mußte" (II, 507). In WANDERUNG (II, 507) bemerkt Hesse die Nebeneinanderstellung von "einem roten Haus im Grünen". In KINDERSEELE ist der Plafond des Kinderzimmers mit "roten Blumen und grünen Sternen" gemalt (III, 459).

Diese Beispiele könnten ad infinitum vermehrt werden. Die Frage aber bleibt, wie sieht Hesse diese Gegensatzpaare im Verhältnis zum Gesamtproblem der Farbensymbolik oder in anderen Worten, wo liegt die Einheit. Eine Andeutung dieses Problems gibt vielleicht Klingsors Gebirgsbild, wo er drei hintereinanderliegende Reihen von Gebirgszügen in verschiedenen Farben darstellt (III, 573). Die erste Gruppe im Vordergrund wird grün und rot gemalt. Dieses Farbenpaar könnte zusammen die Einheit aller Farben bilden, denn aus dieser Einheit des Spektrums stammen alle anderen Gegensatzpaare. (Grün wird aus Blau und Gelb gemacht, Blau plus Gelb plus Rot gibt Weiß oder die Gesamtheit des Spektrums.) Die Gegensätzlichkeit der Farben gehört aber nur in die Welt der Erscheinungen. In diesem Sinne können wir auch das Bild Fausts bei seinem Erwachen im zweiten Teil erwähnen. Faust wendet sich von der Sonne ab, deren Einheit er jetzt als unerreichbar sieht, und er schaut auf die "Wechseldauer" des Regenbogens, der sich "bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend" darstellt. Die Farben des Spektrums sind vergänglich und unfassbar, wie die immer wechselnden Formen der Natur, aber sie sind der Stoff unseres irdischen Lebens:

"Der spiegelt ab das menschliche Bestreben

Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:

Am farbigen Abglanz haben wir das Leben." (38)

Die zweite Gebirgsreihe des Klingsor-Bildes hat "blaue Züge". Für Hesse, wie übrigens auch für die "Blauen Reiter", ist Blau die endgültige Farbe in

der Erscheinungswelt, sie ist der symbolische Weg zur jenseitigen Welt. Im CAMENZIND interpretiert Hesse ein Bild Tizians in folgender Weise: der "Hintergrund vom süßesten Fernblau... mansieht nicht, ob er ferne Gebirge oder nur den unbegrenzten Raum bedeuten will" (I, 309). Wie der Romantiker Novalis in der "Blauen Blume", so sucht Hesse in der blauen Iris-Blume, in seinem Märchen IRIS das Unendliche. Die Irisblume ist in diesem Märchen Hesses das symbolische Tor zur Einheit und das "blaue Geheimnis der Blume" führt Anselm zum Aufgehen in der Mutter, in Gott und in der großen Einheit. Auch Kandinsky bezeichnet Blau als die Farbe der Unendlichkeit; er schreibt: "Je tiefer das Blau wird, desto mehr ruft es den Menschen in das Unendliche, weckt in ihm die Sehnsucht nach Reinem und schließlich Übersinnlichem" (a. a. O.) (39).

Die letzte Reihe in Klingsors Bild stellt die Schneeberge dar. Weiß ist die Gegenwart aller Farben, die Gesamtheit des Spektrums. Aber nie im Leben wird Klingsor die Schneeberge erreichen. Der Mensch vermag aber über die Gegensätze hinwegzusteigen in die Welt der blauen Berge hinauf, wo er die "Einheit" des weißen Gebirges immer vor sich sehen kann, während er die Gegensätze hinter sich gelassen hat. Die Blauen Berge sind in diesem Sinne mit den Worten Hesses aus EIN STÜCKCHEN THEOLOGIE als der Zustand des Glaubens an die Einheit zu interpretieren, in dem die Gegensätze zwar noch anerkannt werden, der Mensch aber auch die Vision der Einheit stets vor Augen hat. Das Erreichen der Einheit, im weißen Gebirge symbolisiert, ist für Hesse der Sinn alles Lebens, die Einheit ist das Ziel des Wachstums der kleineren rot-grünen Gebirge, wenngleich diese die Einheit noch nicht sehen können. Der Mensch muß seine Entwicklung weiterführen, die kleinen Gebirge müssen ins Blaue hinaufwachsen, weil man erst über der Schwelle der blauen Gebirge die Einheit sieht. Im Blau wird die "Sehnsucht nach Reinem" verwirklicht. So hat Klingsors Leben und seine Zerrissenheit zwischen den irdischen Gegenpolen einen Sinn, obwohl er diesen Sinn nicht immer sieht und er unter den Gegensätzen und unter seinem Mangel an seelischer Entwicklung zur Stufe des Glaubens leidet. Er leidet also, bildlich gesprochen, unter dem rot-grünen Gebirge, ohne noch den Sinn seines Wesens als notwendige Vorstufe in der Struktur des hohen weißen Gebirges zu verstehen.

Wenn Weiß die Farbe der Einheit und des transzendentalen Wesens ist, so bleibt die Frage: Was ist die wichtigste Farbe, die das sinnliche und irdische Leben in Hesses Dichtung symbolisiert? Diese Farbe ist Rot. Rot ist auch in Franz Marcs Definition die Farbe der Erde, sie ist die Farbe des Blutes, der Leidenschaft, die Farbe der Rosen und die der vergänglichen Dinge der ganzen Welt. Sie ist in allen Farbkombinationen, die wir bei Hesse betrachteten,

enthalten: Rot-Blau, Rot-Gelb, Rot-Grün. Als Harry Haller auf die sterbende Hermine blickt, sieht er das rote Blut auf ihrem weißen Gesicht:

"Immer röter glühte der gemalte Mund aus dem erlöschenden Gesicht. So war mein ganzes Leben gewesen, so war mein bißchen Glück und Liebe gewesen wie dieser starre Mund: ein wenig Rot, auf ein Totengesicht gemalt."

(IV, 407)

Vergänglichkeit

Mit Fausts Anspruch, dem schönen Augenblick nie durch ein "Verweile doch" (40) Dauer verleihen zu wollen, ist die Idee der Unvergänglichkeit weltlicher Dinge als eine der größten Täuschungen in der deutschen Klassik zum Ausdruck gekommen. Eine Erscheinungsform ist keineswegs dauerhafter als eine andere: der Stoff des Lebens ist seine Vergänglichkeit.

Als Knulp eine Resede von einem Grabe pflückt, sagt ein Freund: "Laß sie nur und nimm was anderes, Reseden welken bald." Knulp achtet aber nicht darauf. Er "brach doch eine ab und steckte sie auf seinen Hut." (III, 47) Daß die Blume welken würde, war ihm bewußt, auch sein Leben würde einmal welken, und auf seinem Grabe würden ebenfalls Reseden sein. Für einen Augenblick aber möchte er doch die Schönheit zu sich nehmen. Intuitiv empfindet er, was Faust in einem tieferen Sinn erkennt: "Daß Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint" (41).

Die Klage um die Vergänglichkeit der Dinge und des Lebens bringt Hesse in seinem Werk hauptsächlich in drei Bildern zum Ausdruck, die immer wiederkehren. Es sind dies die Bilder der sterbenden Fische, die in seiner Dichtung die Urangst vor dem Tode verkörpern, die Bilder des Feuerwerks in denen das beschleunigte Vergehen der Schönheit dargestellt wird, und das Bild der Blumen. Die Blumen kommen in diesem Zusammenhang am häufigsten vor, nicht nur weil sie schnell verwelken und sterben, sondern weil sie bei Hesse auch die Assoziation zur Liebe und Kindheit hervorrufen, zwei Dinge die der Dichter zu den schönsten und kostbarsten, aber auch zu den vergänglichsten zählt. Mit diesen Bildern sagt Hesse aber auch, daß die Gegensätze von Tod und Zeit, Vergänglichkeit und Dauer nur ein Teil des größeren Gegensatzes von Geist und Natur sind. Im KURGAST heißt es:

"Wunderbar, wie Schönheit und Tod, Lust und Vergänglichkeit einander fordern und bedingen! Deutlich fühle ich, wie etwas Sinnliches, um mich her und in mir innen die Grenzen zwischen Natur und Geist. So wie Blumen vergänglich

und schön sind, Gold aber beständig und langweilig, }
 so sind alle Bewegungen des natürlichen Lebens ver-
 gänglich und schön, unvergänglich aber und langwei-
 lig ist der Geist. (IV, 31)

Hesse leidet zunächst unter dieser Gegensätzlichkeit. Seine Rebellion gegen die rein geistige Welt "als ewigen Tod, als das Erstarrte, Unfruchtbare, Gestaltlose", kommt dann im STEPPENWOLF zum Ausbruch, dem nächsten größeren Werke nach dem KURGAST, Harry Haller wendet sich auf seiner Suche nach der Unsterblichkeit von der abstrakten Welt des reinen Geistes ab, und sucht die Schönheit durch die Sinnenwelt zu finden:

"Nein, in dieser lauen Morgenstunde, zwischen Sanduhr
 und welkem Blatt, will ich nichts vom Geiste wissen,
 den ich zu anderen Zeiten sehr verehren kann, ich will
 vergänglich, will Kind und Blume sein. " (IV, 31)

Harry Hallers Abschied von der Geisteswelt und sein Eintritt in die Welt der vergänglichen Dinge spiegelt sich sinnbildhaft als Abschied von einer fast blumenlosen Welt, und als Einkehr in eine andere, deren allererstes Bild das von Hermine und ihrer "verwelkten Blume" ist. Harrys Traum in jener Nacht zeigt Goethe als den "Unsterblichen", der aber auch nicht nur im rein Geistigen und Sternhaften beheimatet ist, sondern in dessen Existenz auch die flüchtige Schönheit der vergänglichen Dinge eine große Rolle spielt. So sagt Goethe zu Harry im Traum, daß in seiner eigenen Natur "viel Kindliches, viel Neugier und Spieltrieb gewesen sei" (IV, 285). Und weiter sieht Harry, daß auch der unsterbliche Mozart seine Musik zum Teil aus der Erscheinungswelt geschöpft hat, ohne die er weder sein "Veilchen, noch Schubert sein Lied über Busch und Tal" hätte komponieren können. Harry sieht auf Goethes Brust nun nicht mehr den ewigen Stern allein, sondern die Symbole der Vergänglichkeit, Blume und Feuerwerk:

"Der Stern auf seiner Brust bestand aus lauter Wiesenblumen.
 Eine gelbe Primel blühte froh und feist aus seiner Mitte hervor ... ließ die Primel aus seinem Stern bald wie eine Rakete
 herausschießen, bald klein werden und verschwinden. " (IV, 286)

Das Sehen und Erkennen der Erscheinungsformen ist die Wurzel, aus der menschliche Größe erwachsen kann. Unter dem Aspekt der Vergänglichkeit aller Dinge ist Goethe als Mensch nicht "ewiger" als die Veilchen, die Mozart einmal sah, und die ihn zu seiner Komposition anregten. Daß der Geist auch im Vergänglichen ist, wußte Harry Haller schon: in dieser Traumstunde aber lernt er, daß die Blume als Symbol bedeutsam ist. Das Vergängliche seiner

Vergänglichkeit wegen zu unterschätzen ist, wie Goethe in diesem Traum sagt, eine Überschätzung der Zeit, ein übertriebenes Ernstnehmen des Ich.

Die Rückseite der Gestalt Hallers ist Knulp, und ist Goldmund. Der "Schmetterling" Knulp (III, 49) und der "Schmetterling" Goldmund (V, 306) sind ein- und dasselbe: beide sind Menschen, die ihr ganzes Leben inmitten vergänglicher Dinge verbringen. In der Suche nach Überwindung der Vergänglichkeit aber bleiben sie selber nicht der bloßen Erscheinungswelt verhaftet. Knulp betrachtet sein Leben im Vergleich zur Idee des ewigen Wesens, zur Idee Gottes. Und in den Augen Gottes ist sein scheinbar nutzloses Wandern von Blume zu Blume nicht zu unterscheiden von dem nur scheinbar dauerhafteren Leben der Seßhaften. "In meinem Namen bist du gewandert und hast den seßhaften Leuten immer wieder ein wenig Heimweh nach Freiheit mitbringen müssen ... Du bist ja mein Kind und mein Bruder und ein Stück von mir" (III, 96). Und Knulp ist versöhnt, daß er in seinem Wesen etwas vom Göttlichen sehen kann.

Wie das Leben Knulps, so wird auch Goldmunds Leben immer wieder mit einer welkenden Blume identifiziert. Im folgenden Zitat aus dem KURGAST sehen wir im Zusammenhang mit dem Problem der Vergänglichkeit im Symbol der Blume nicht nur eine Beziehung zum STEPPENWOLF, sondern auch zu NARZIß UND GOLDMUND:

"Das Gold muß Blume, der Geist muß Leib und muß Seele werden, um leben zu können." (IV, 31)

Daß Narziß als Verkörperung des Geistigen im Menschen den Namen einer Blume hat und Goldmunds Name das unvergängliche Metall assoziiert, kann man kaum als Zufall bezeichnen. Die Einheit, aus ewigen und vergänglichen Elementen entstehend, ist in jedem suchenden Menschen. Kein Mensch ist außerhalb der Welt der Erscheinungen und kein Mensch ist ohne Teilhabe am ewigen "Geist".

Als Goldmund auf die Suche nach dem Johanniskraut geht, ist seine Klosterzeit fast zu Ende, und die Blumen, die er an jenem Tag sammelt, bezeichnet die Zigeunerin Lise als schon welk. Dieses erste Erlebnis Goldmunds war forthin immer mit der Assoziation der welken Blume und dem zum erstenmal erlebten Geschmack der Vergänglichkeit verbunden.

"Wie schnell ging das alles, wie lag überall das Glück am Wege, wie schön und heiß war es und wie sonderbar vergänglich." (V, 102)

und

"Wie hatte die Sonne gebrannt und das welke Johanniskraut geduftet! Und wie weit lag das schon, aus welcher Ferne schon blitzte es herüber. So schnell ward alles welk, was kaum noch blühte!" (V, 119)

Immer und immer weiter geht Goldmund, immer "die schnell welkende Blume der Lust" pflückend. (V, 227) Durch die Pest bekommt er eine noch stärkere Ahnung von der Vergänglichkeit jener "Blume" des Lebens: "Schön war das Leben, schön und flüchtig war das Glück, schön und rasch verwelkt die Jugend." (V, 215) Aber nicht nur die Liebe und die Schönheit haben für Goldmund diese Dauerlosigkeit: "Auch die Schmerzen verblühten und verwelkten ... Nichts hatte Bestand, auch nicht das Leid." (V, 241) Aber wie Knulp liebt Goldmund die flüchtige Schönheit der Erscheinungsformen, weil er in ihrem Wesen sein Urbild sucht. Er liebt auch ältere "verblühte" Frauen (V, 175), weil sie etwas vom Mütterlichen in sich haben. Bei seiner Rückkehr nach Mariabronn konnte er Narziß erklären, warum er dieses Leben unter den flüchtigen irdischen Erscheinungsformen weiterführt: für ihn sind sie nicht bloß Erscheinungsformen, sondern Sinnbilder, die ihn an das unvergängliche Mutterbild erinnern, und in diesem Sinne sind sie ihm genau so wichtig wie alles andere, wie die Erscheinungen von "Grauen und Tod".

"Weil die Welt so voll von Tod und Grauen ist, darum suche ich immer wieder mein Herz zu trösten und die schönen Blumen zu pflücken, die es inmitten dieser Hölle gibt. Ich finde Lust, und ich vergesse für eine Stunde das Grauen. Deswegen ist es nicht minder da." (V, 277)

Die Kunst, meint er, ist nur ein Versuch der "Überwindung der Vergänglichkeit", ein Versuch, die "Schaukel zwischen Lebenslust und Todesgefühl" ins Gleichgewicht zu bringen. Aber auch die Kunstwerke sind vergänglich: "sie verbrennen oder verderben oder werden wieder zerschlagen." Das einzige, was dauert, ist das, was Goldmund das "Urbild" in der Seele des Künstlers, was Narziß die "Idee" der Philosophen, was Knulp "Gott", was Hesse im KURGAST "Der Geist" nennt. Die relative Unvergänglichkeit der Kunst ist für Hesse nicht unwichtig. So läßt er Goldmund sagen: "Aber immerhin überdauern sie manches Menschenleben und bilden jenseits des Augenblicks ein stilles Reich der Bilder und Heiligtümer. Daran mitzuarbeiten scheint mir gut und tröstlich, denn es ist beinahe ein Verewigen des Vergänglichen."

Die Unfähigkeit, im Kunstwerke zur absoluten Überwindung der Vergänglich-

keit zu gelangen, stellt Hesse in drei verschiedenen Sinnbildern dar. Das erste, noch in der Blumensprache, ist Goldmunds traurige Erkenntnis, daß ein Kunstwerk, einmal zur Blüte gekommen, den Händen seines Schöpfers für immer entwachsen ist. Der Künstler hat keinen Einfluß mehr darauf. Er ist zu einer Art Stillstand ohne Weiterentwicklung gelangt. So betrachtet Goldmund seine Johannesfigur:

"Hier stand nun sein Werk, und der schöne Jünger würde bleiben, und sein zartes Blühen würde nie ein Ende nehmen. Er aber, der es gemacht hatte, mußte jetzt von seinem Werk Abschied nehmen, schon morgen gehörte es nicht mehr ihm, wartete nicht mehr auf seine Hände, wuchs und erblühte nicht mehr unter ihnen." (V, 179)

Als Narziß die späteren Werke Goldmunds betrachtet, den Paradiesgarten, sieht er sie sogar als "Spiel". Obwohl die Figuren aus starkem Eichenholz sind, sind sie trotzdem nur flüchtige Erscheinungen:

"Da kam nun zur Blüte, was sein Freund in seinem unruhigen, trotzigem Herzen getragen hatte, da wuchs und blühte es herauf, eine Schöpfung, eine kleine quellende Welt, ein Spiel vielleicht, aber gewiß kein schlechteres als das Spiel mit Logik, Grammatik, Theologie." (V, 299)

Ein anderes Bild, das in Parallelität zu dem der Blume die Vergänglichkeit des ganzen Lebens, nicht nur der Augenblicke, ausdrückt, ist das Bild der sterbenden Fische. Goldmund sieht sie auf dem Marktplatz "mit schmerzlich geöffneten Maulern und angstvoll starren Goldaugen" (V, 183). Diese Fische, Form und Inhalt eines Kunstwerkes, die Vergänglichkeit des Lebens: all das bedeutet den selbstzufriedenen "Schweine"-Menschen nichts, für Goldmund aber war es fast unerträglich qualvoll. In tiefem Mitleid wegen ihres Sterbensmisseins fühlte er eine solche Liebe zu diesen sterbenden Fischen, wie er sie zu den "welkenden Blumen" hat und zu dem ermordeten Viktor, dem Symbol des menschlichen Todes. An Viktor erinnert Goldmund sich dann später:

"war denn jetzt schon alles Fleisch von seinen Knochen gefallen ... lebte noch irgend etwas von diesem Menschen-dasein fort?" (V, 185)

Der Grund seiner Verzweiflung und seines tiefen Mitleids mit diesen Gestalten des Todes ist die verzweifelte Frage, die schon Knulp an seinem Ende stellte. Was kann dauern? Ist alles sinnlos, ist alles Menschenleben nicht mehr als eine abgeblühte Blume?

"Und so erging es allen und allem, es blühte schnell und welkte schnell hinweg, nachher fiel der Schnee darüber. Was hatte alles in ihm selbst geblüht, als er vor einigen Jahren in diese Stadt gekommen war ... Und jetzt war es nichts als eine abgeblühte Blume, etwas Dürres und Freudloses." (V, 186)

Aber aus den Sinnbildern der welkenden Blumen und der sterbenden Fische wächst ein drittes: das Urbild. Es kommt als Antwort auf seine Frage:

"er sah das Gesicht der Urmutter, über den Abgrund des Lebens geneigt, mit einem verlorenen Lächeln schön und grausig blicken, sah es lächeln zu den Geburten, zu den Toden, zu den Blumen, zu den raschelnden Herbstblättern, lächeln zur Kunst, lächeln zur Verwesung. Alles galt ihr gleich, der Urmutter ... " (V, 186)

Nach seinem Abschied von Meister Niklaus geht Narziß zum Fluß, "dort war das Wasser nicht tief und strömte über einen Grund voll Gerümpel und Abfall." (V, 188) Er schaut lange und gedankenvoll hinein, durch den immerbewegten Wasserschleier, hinter welchem die Formen unklar und glitzernd im Lichte erscheinen. Überall waren Formen - Formen von Tellerscherven oder Fischen, er konnte sie nicht klar erkennen, keine drückte ihr Wesen in absoluter Wahrheit aus. Die zauberhafte Eigenschaft dieser Formen, "dies kurze gedämpfte Aufblinken versunkener Goldschätze im nassen schwarzen Grunde" (V, 189) gleicht dem ebenfalls stets verschleierten, unfaßbaren Urbild, der Urmutter:

"sie ließen sie nur wie eine ferne schöne Möglichkeit ahnen, sie waren verschleiert und vieldeutig ... ein Nichts, das alle Bilder der Welt in sich enthielt, ein Wasser, in dessen Kristall die Formen aller Menschen, Tiere, Engel und Dämonen als allzeit wache Möglichkeiten wohnten." (V, 189)

Goldmunds Meditation führt ihn zur Einsicht der Unfähigkeit seiner Kunst dem stets sich wandelnden allenthaltenden Geheimnis gegenüber. Sein Schnitzwerk war unvollkommen durch seine zu große Klarheit, in der die immer werdenden, immer wechselnden und beweglichen Formen der Erscheinungswelt nicht verewigt werden konnten. Wie er schon früher einmal bei der Betrachtung einer Blume dachte, daß sie schöner sei als alle Werke Vergils, empfindet er jetzt in einem tieferen Sinn und mit einer größeren Traurigkeit:

"Oh, das Gold im Aug' eines Karpfens und der süße dünne Silberflaum am Rand eines Schmetterlingsflügels war unendlich viel schöner, lebendiger, köstlicher als ein ganzer Saal voll von jenen Kunstwerken." (V, 192)

Er versteht also sein Künstlertum nicht mehr als einen Versuch, Vergänglichkeit durch Kunst zu überwinden, sondern er sieht sich als Mensch, als ebenso schön und vergänglich wie der Silberflaum am Schmetterlingsflügel. Aber in diesem flüchtigen Wesen spürt er einen Kern von etwas anderem, dem er vertraut und in dem er das Ziel seiner Selbstverwirklichung sieht. Er klagt jetzt nicht mehr, er gibt sich wieder wie die Blumen hin ins vitale Leben der wechselnden Erscheinungen, auf der Suche nach dem Mutterbild. Und wie er sein Leben hingibt ins Ungewisse, mit angstlosem Vertrauen und Glauben, so wirft er Brot zu den "raschen, drängenden Fischköpfen" ins Wasser, "Kugel um Kugel". Noch einmal dann kommt ihm die Vision des einzigen Wesens, das nicht "verblüht":

"Wieder sah er sie für Augenblicke: eine Riesin, Sterne im Haar, träumerisch sitzend am Rande der Welt, mit verspielter Hand pflückte sie Blume um Blume, Leben um Leben, und ließ sie langsam ins Bodenlose fallen."
(V, 194)

Mit diesem Bild beschreibt Hesse das Sichhingeben Goldmunds an einen ewigen Rhythmus, eine ewige Gesetzmäßigkeit, die zu seiner Selbstverwirklichung führen wird. Hesse nennt es in KLEIN UND WAGNER schon "sich fallen lassen".

Nicht mehr durch die Kunst allein, sondern auch das Verfolgen der Spur des Göttlichen in ihm, das Suchen nach dem Urbild wird Goldmund zu einem wirklichen Transzendieren der Vergänglichkeit in seinem eigenen Wesen geführt. Diese Spur und der Wille, sich ihr hinzugeben, bringt Goldmund zur Erkenntnis des Ewigen Wesens, zum Geist.

Ein erstaunlich ähnliches Bild zu dem Goldmunds, als er die vom Wasser verschleierten Formen beobachtet und die Brotkugeln zu ihnen wirft, findet sich in Gides *TRAITE DE NARCISSE*. Hier schaut Narcisse, der Dichter, in den "Fluß der Zeit" und sieht alle Zeit, alle Formen des Lebens im Fluß an sich vorüberströmen. Er sieht die Zukunft in der Ferne, die Gegenwart vor sich, und während er dies beobachtet, gleitet alles im Fließen in die Vergangenheit, in die Rückkehr all dieser Formen zu einer verlorenen Urform, "une forme première perdue".

"Au bord du fleuve de temps, Narcisse s'est arrêté. Fatale et illusoire rivière où les années passent et s'écoulent. (10) ... Où Narcisse regarde, c'est le présent. Du plus lointain futur, les choses, virtuelles encore, se pressent vers l'être; Narcisse les voit, puis elles passent; elles s'écoulent dans le passé. Narcisse trouve bientôt que c'est toujours la même chose. Il interroge; puis médite. Toujours les mêmes formes passent; l'élan du flot, seul les différencie. - Pourquoi plusieurs? Ou bien pourquoi les mêmes? - C'est donc qu'elles sont imparfaites, puisqu'elles recommencent toujours ... et toutes, pensent'il, s'efforcent et s'élancent vers une forme première perdue, paradisiaque et cristalline." (42)

Der Unterschied zwischen Gides und Hesses Bild liegt darin, daß Gides Erscheinungsformen zur Urform zurückfließen, "vers une forme", während Goldmund empfindet, daß die Urform den Formen der Natur immanent ist, und der Mensch sie nur nicht richtig sehen kann. Für Gide ist es hauptsächlich die Zeit, die die Urform verbirgt; für Hesse ist es die vielfältige Gegensätzlichkeit in der Menschenseele zwischen Geist und Sinnlichkeit, die sich in der Erscheinungswelt in solchen Täuschungen wie Zeit und Vergänglichkeit spiegelt.

Gide sagt in einer Fußnote: "Les Vérités demeurent derrière les Formes - Symboles. Tout phénomène est le Symbole d'une Vérité. Son seul devoir est qu'il la manifeste, son seul péché: qu'il se préfère." "Le péché" der Erscheinungsformen "qu'il se préfère" entspricht Hesses Gegensatz und Täuschung durch die Formen gegenüber der Einheit, (Gides "Vérité"), die sie in Wirklichkeit verkörpern.

Wie der Künstler Goldmund trotz seines Gefühls der Unfähigkeit, der Natur zu gleichen, seine Seele mit Vertrauen ins Ungewisse wirft, was durch das Werfen der Brotkugeln ins Wasser symbolisiert wird, so gibt auch der Dichter Narcisse, trotz der Einsicht der Unmöglichkeit, sich mit der Strömung zur Urform wirklich vereinen zu können, sich durch den Kuß seines Spiegelbildes in Glauben und Vertrauen hin. Gide nennt ihn "le poète pieux" (wie Hesse sich "ein Frommer" nennt; (VII, 395), und wir sehen eine weitere Parallele zwischen dieser Hingabe Goldmunds und Narcisses:

"Le poète pieux contemple; il se penche sur les symboles, et silencieux descend profondément au coeur des choses - et quand il a perçu, visionnaire, l'Idée l'intime Nombre

harmonieux dessin Etre, qui soutient la forme imparfaite, il la saisit, puis, insoucieux de cette forme transitoire qui la revêtait dans le temps, il sait lui redonner une forme éternelle, sa Forme véritable enfin, et fatale, - paradisiaque et cristalline. " (43)

Wie Blumen, Schmetterlinge und sterbende Fische das Vergehen des Lebens und das Wissen um die Täuschung der Dauerhaftigkeit des Lebens hervorrufen, so verkörpert ein früheres Lieblingsbild Hesses, das Feuerwerk, im prägnantesten Sinne die Vergänglichkeit. Obwohl es ein durchgehendes Motiv ist, das von EINE STUNDE HINTER MITTERNACHT bis zum GLASPERLEN - SPIEL reicht, kommt es am häufigsten in den Werken bis zu KLEIN UND WAGNER vor. Hesses endgültige Definition des Feuerwerkes steht im Knulp. Dieser findet

"nichts Feineres als wenn irgendwo bei Nacht ein Feuerwerk angestellt wird, Da gibt es blaue und grüne Leuchtkugeln, die steigen in die Finsternis hinauf, und wenn sie gerade am schönsten sind, dann machen sie einen kleinen Bogen und sind aus. Und wenn man dabei zuschaut, so hat man die Freude und auch zugleich die Angst: und gleich ist's wieder aus, und das gehört zueinander und es ist viel schöner als wenn es länger dauern würde. " (III, 350)

"Feuerwerk schien mir ein Sinnbild aller menschlichen Lust, die je schöner sie ist, desto weniger befriedigt und desto rascher verglühn muß. " (III, 351)

Das Bild des Feuerwerks wird von Hesse als Parallele zu Knulps Leben unter den vergänglichen Dingen gebraucht. Je schöner es ist, desto schneller vergeht es. Ganz in diesem Sinne ist das Bild des Feuerwerkes auch in E. T. A. Hoffmanns GOLDENEM TOPF zu verstehen. Der Student Anselmus sieht in Dresden von seinem Boot am Fluß aus, wie

"... auf dem jenseitigen Ufer bei dem Antonschen Garten ein Feuerwerk abgebrannt wurde. Prasselnd und zischend führen die Raketen in die Höhe, und die leuchtenden Sterne zersprangen in den Lüften, tausend knisternde Strahlen und Flammen um sich sprühend. " (44)

Und wie Knulp die Freiheit seines ungebundenen Lebens liebt, so versteht auch Anselmus dieses Bild als Symbol seiner kommenden Freiheit. Auch in PRINZESSIN BRAMBILLA kommt ein Feuerwerksbild vor als Ausdruck alles Vergänglichen: "Mannigfache bunte Gestalten knistern auf, wie sprühende

Funken eines Feuerwerks und verschwinden in die schwarze Nacht hinein - die Lust jagt nach der Lust und kann sie nicht erfassen, und dann besteht ja eben wieder die Lust." (45) Das Feuerwerk ist auch eines der Zentralbilder in zwei von Hesses frühesten Werken, in *EINE STUNDE HINTER MITTERNACHT* und in *SCHÖN IST DIE JUGEND*. In *EINE STUNDE HINTER MITTERNACHT* stehen der Festrausch und die Liebe der Prinzessin in Parallele zum Bild des Feuerwerks. Am Gipfel des Festtaumels heißt es:

"die verschlungenen Flammen eines großen **Feuer-**werks ... fieberten lohell am matten dunklen Himmel auf. Ein dünner Schleier von Dunst und Rauch hing ruhig über den hohen Bäumen, vom Feuerwerk mit breiten Flüssen roten und gelben Lichtes getränkt." (I, 48)

Am Ende der Erzählung, nachdem der Prinz den Geliebten der Prinzessin, den Sänger, im Zweikampf getötet hat, bildet wiederum ein Feuerwerk die Begleitung der Musik wie im letzten Akt einer ausklingenden Tragödie: "In diesem Augenblick loderte das letzte Feuerwerk prachtvoll hinter allen dunklen Fenstern auf." (I, 51)

In *SCHÖN IST DIE JUGEND* ist das Vergehen des Sommers Ausdruck der Vergänglichkeit der Jugend für den jungen Menschen, der eine bald vergehende Sommerferienzeit verbringt. Dieses Gefühl der Vergänglichkeit findet im Bild des Feuerwerks seine entsprechende Darstellung. Wie der Erzähler eine "Rakete in einen schwarz gewordenen Nachthimmel emporlodern und erlöschen sieht" (I, 744), so muß auch seine Freude an den Ferien vergehen. Als er Abschied nimmt, sieht er Fritz, "wie er seine Rakete senkrecht aufsteigen ließ". "Hinauslehnend sah er sie steigen und innehalten, einen weichen Bogen beschreiben und in einem roten Funkenregen vergehen." (I, 760) In dieser Erzählung erinnerte sich Hesse an ein Jugenderlebnis, das er in einem seiner Gedenklblätter, in *HERR CLASSEN* (IV, 676) beschrieben hat. Wie der Erzähler in *SCHÖN IST DIE JUGEND*, so kennt auch der junge Hesse selbst bereits neben der Schönheit der aufsteigenden Raketen ihre symbolhafte Bedeutung. Jedoch der junge Hesse hat sich mit einem Feuerwerk verbrannt und der Erzähler, älter und zu erwachsen für solche Kinderspiele, entdeckt in ihrem poetischen Sinn sein Interesse, nämlich seine Liebe für Helene Kurz.

Wie der Erzähler in *SCHÖN IST DIE JUGEND*, so empfindet auch Peter Camenzind den Sinn der Vergänglichkeit beim Betrachten eines Feuerwerks: "Ein Feuerwerk stand auch noch bevor. Es war so kindisch." (I, 277) Klein steigert die Bedeutung des Bildes noch um einen Schritt weiter, indem er das Feuerwerk als das Vergängliche im Leben den Sternen, dem Kosmischen und

Dauerhaften gegenüberstellt:

Ein Feuerwerk, ein Reigen von kleinen, grün glühenden Lichtern, erfüllte die Luft und das duftende hohe Gras, tausend Sternschnuppen taumelten trunken durcheinander. Es war ein Schwarm von Leuchtkäfern, langsam und lautlos geisterter sie durch die warme aufleuchtende Nacht. Die sommerliche Luft und Erde schien sich fantastisch in leuchtenden Figuren und tausend kleinen beweglichen Sternbildern auszuleben." (III, 474)

Man konnte das Feuerwerk auch als eine Reihe vergänglichster Sterne betrachten, die wie die Primelnblüten an Goethes Ordensstern als Nebeneinanderstellung eines vergänglichsten Abbildes mit der ewigen Form wirksam sind. Wie die Sternbilder des Feuerwerks, so wird ja auch der aus vergänglichem Element bestehende Ordensstern Goethes ins Unvergängliche gesteigert.

In den letzten beiden Werken Hesses findet man das Bild des Feuerwerks fast wie ein Echo oder einen Nachklang an die vergangene Jugend. Hermann Hesse steht in der MORGENLANDFAHRT wie "überm Schloßsturm die letzten Leuchtkugeln des Feuerwerks so sanft in die Mondnacht sanken" (VI, 626). Und der junge Knecht kann sich, als er die Ankunft des Musikmeisters erwartet, nichts Schöneres vorstellen als die Magie der Palmen und Feuerwerke. Aber vor dem magischen Erlebnis, das der Musikmeister ihm erschließt, scheint die Schönheit der Feuerwerke zu verblassen. Knecht fand "die Welt mehr verwandelt und verzaubert, als wenn Palmen und Kranze, Bänder und Feuerwerke sie geschmückt hätten". In der Entdeckung der Musik findet er keine bloße Ausschmückung der Natur, sondern die edlere Schönheit der Natur selbst.

Wenn man das Bild des Feuerwerks ins Problem der Nahe von Liebe und Tod übersetzte, so könnte man vielleicht eine noch klarere Vorstellung über den Sinn der Verwendung dieses Bildes erlangen, und zwar in zwei Fällen, in denen Hesse das Feuerwerk mit nicht brauchte, weil es ein Anachronismus gewesen wäre. Diese Fälle sind in SIDDHARTHA und NARZISS UND GOLDMUND zu finden. Als das Indgültige der Liebe und der sinnliche Genuß erreicht wird, ist alles schnell alles vorbei, ausgebraut wie ein Feuerwerk. Bei seinem letzten Besuch bei Kamala erkennt Siddhartha diese Wahrheit:

"Darauf aber hatte sie ihn gereimt und ihm im Liebesspiel mit schmerzlicher Inbrunst an sich gefesselt, unter Bissen und unter Tränen, als wolle sie noch einmal aus dieser eiteln, vergänglichen Lust den letzten süßen Tropfen pressen. Nie war es Siddhartha so seltsam klar geworden, wie nahe die Wollust dem Tode verwandt ist." (III, 677)

Wie Siddhartha, so sieht auch Goldmund die gleiche Verwandtschaft der Liebe mit dem Tod in den Augen seiner letzten Liebe, Agnes:

"Wie ein zärtliches Zittern und Sterben flog der Schauer in der Tiefe ihrer Augen vorüber, erlöschend wie der Silberschauer auf der Haut eines sterbenden Fisches, mattgolden wie das Aufblinken jener Zauberschimmer tief im Flusse. Alles nur irgend dem Menschen erlebbare Glück schien ihm in diesem Augenblick zusammengekommen." (V, 250)

Wir sehen, unausgesprochen, auch in diesem Zitat die Idee des Feuerwerks, wengleich Goldmunds Erkenntnis der Vergänglichkeit sich des Bildes des sterbenden Fisches und der verschleierte Formen im Flusse bedient, die er einmal so verzweifelt betrachtete.

Das Auftauchen des Blumensymbolos im späteren Leben hängt bei Knecht wie bei Harry Haller mit einer Neuentdeckung der Welt der Erscheinungsformen zusammen. Knechts Eintritt in die Naturwelt kommt spät, und in seinem Wesen, lange abgeschlossen, blüht der Genuß an der Schönheit und Freiheit so wie die Bergblumen in der rauen Gebirgswelt "doppelt lieblich blühen" (VI, 533). Musik aber überspannt beide Lebenszeiten von Harry Haller und von Josef Knecht: sie spricht zu dem Menschen durch die Sinne ebenso wie sie zu seinem Geist spricht. Knecht lernt von seinem Musikmeister, daß man immer erst die Gegensätze des Lebens erkennen sollte, bevor man sie zu überwinden versucht, und er lernt, daß die Musik aus der Welt der Erscheinungen und der Sinne sowie aus dem Geist entsteht: Die Musik besteht nicht nur aus jenen rein geistigen Schwingungen und Figurationen, die wir aus ihr abstrahiert haben, sie bestand durch alle Jahrhunderte in erster Linie aus der Freude am Sinnlichen, am Ausströmen des Atems, am Schlagen des Taktes, an den Färbungen, Reibungen und Reizen, welche beim Mischen von Stimmen, im Zusammenspiel von Instrumenten entstehen. Gewiß ist der Geist die Hauptsache und gewiß ist die Erfindung neuer Instrumente und die Änderung alter, ist die Einführung neuer Tonarten und neuer konstruktiver und harmonischer Regeln oder Verbote immer nur eine Gebärde und Äußerlichkeit, aber man muß diese äußerlichen und sinnlichen Kennzeichen sinnlich und intensiv erfaßt und geschmeckt haben, um die Epochen und Stile aus ihnen heraus zu verstehen. Man macht Musik mit den Händen und Fingern, mit dem Munde, mit der Lunge, nicht mit dem Gehirn allein, und wer zwar Noten lesen, aber kein Instrument vollkommen spielen kann, der soll über Musik nicht mitreden ...

Harry Haller aber verstand zuerst das ganzheitliche Wesen der Musik nicht. Wie die Glasperlenspieler, dachte er nur an die "Unsterblichkeit" der Ergebnisse, nicht an die vielfältigen Ursprünge. Er lernte, daß der Geist der Musik außer im Klassischen auch in anderem wohne, wenngleich er in manchen Epochen den richtigen Ausdruck nicht finden konnte. Und seine Strafe ist die "verfluchte Radiomusik des Lebens anhören" und "den Geist hinter ihr verehren ..." (IV, 413) lernen zu müssen.

Wir sehen daraus, daß auch die Musik in ihrer Erscheinungsform nicht ewig ist. Auch hier ist es der "Geist" allein, der die Vergänglichkeit letztlich überwindet. Der Spur dieses Geistes folgt der Musikmeister in seinem Dienst an der Musik; am Ende seines Lebens gelingt es ihm, diesen Geist zu verwirklichen. Musik war ihm immer "einer der Wege zum höchsten Ziel des Menschen, zur inneren Freiheit, zur Reinheit, zur Vollkommenheit" (VI, 356). Und dieser Zustand ist es, den er erreicht. Er transzendiert aus der Erscheinungsform der Musik zum Geist der Musik und er wird selbst

"ein Symbol, vielmehr eine Erscheinungsform, eine
Personifikation der Musik." (VI, 356)

Der Mensch ist nur ewig in dem Sinne, wie auch die Musik, daß sie nämlich "entsteht aus dem Maß und wurzelt in dem großen Einen". Der Musikmeister erreichte seine Angehörigkeit zum ewigen Wesen nicht, indem er komponierte, sondern indem er das Wesen der Musik völlig verstanden hat. Knecht spricht an seinem Grabe nicht über den Magister als Musiker, sondern "von der unsterblichen Schönheit des Geistes, die in ihm sich den Genossen seiner letzten Tage offenbart hatte." (VI, 378)

Fassen wir zusammen, so sehen wir das Problem der Vergänglichkeit und den Versuch seiner Überwindung durch drei Gruppen von Symbolen beschrieben. In der ersten Gruppe sind es die reinen Sinnbilder der Vergänglichkeit: die Blumen, die Schmetterlinge, das Feuerwerk, die sterbenden Fische. In der zweiten sind es die Kunstwerke und die Musik als Versuche, das Vergängliche zu überwinden. Zuletzt sehen wir die einzige absolute Überwindung der Vergänglichkeit, die durch kein Bild der Erde ganz beschrieben werden kann, trotzdem aber irgendeinen symbolischen Ausdruck finden muß. Geist als Geist ist ohne Beschreibung nicht zu verstehen; Geist als Bild der Urmutter gibt uns aber eine Ahnung von Hesses Vision der überirdischen und unvergänglichen Existenz.

Die Zweistimmige Lebensmelodie

Die Kunstwerke Goldmunds vermögen immer nur einen Augenblick festzuhalten, nicht aber vermögen sie das stete Werden des Menschen im Spannungsfeld der Gegensätzlichkeit zu zeigen. Das Hauptproblem der Dichtung ist darauf verwandt: im Schaffen mehrerer aufeinanderfolgender Bilder kann der Dichter zwar zeigen, wie die Einheit aus Gegensätzen besteht, das Verbinden dieser Bilder untereinander durch Worte und Beschreibung braucht aber Zeit und die Zeit ist wiederum eine Täuschung. Beim Übergang von einem Bild zu einem zweiten versinkt das erste Bild in die Vergangenheit, während das zweite Bild beschrieben wird, und wieder ist der Begriff der Einheit aus den Fingern gegliitten. Hesses Versuche, die Gleichzeitigkeit des Begriffes von Einheit und Gegensatz zu symbolisieren, haben wir in Bildern wie dem des Wolfes im Kloster gesehen: der Wolf, die sterbliche Form, ist aus dauerhaftem Stoff; und dieser Stoff, der Stein, aus dem das Tierbildnis herausgehauen ist, ist derselbe Stein, aus dem auch das Kloster errichtet ist. Aber das Bild ist nicht nur selber statisch und kann sich nicht mehr weiter entwickeln, sondern auch die "Einheits"-Bedeutung des Bildes ist nicht sofort und ohne Erklärung zu verstehen. Nur in der Musik, meint Hesse im KURGAST, können Einheit und Gegensätzlichkeit gleichzeitig erfahren werden, nur in den zwei Stimmen, die die Einheit einer Melodie formen, sieht man das ewig werdende Streben zwischen den Polen ausgedrückt:

"Wäre ich Musiker, so könnte ich ohne Schwierigkeit eine zweistimmige Melodie schreiben, eine Melodie, welche aus zwei Linien besteht, aus zwei Ton- und Notenreihen, die einander entsprechen, einander ergänzen, einander bekämpfen, einander bedingen, jedenfalls aber in jedem Augenblick, auf jedem Punkt der Reihe in der innigsten, lebendigsten Wechselwirkung und gegenseitigen Beziehung stehen. Und jeder, der Noten zu lesen versteht, könnte meine Doppelmelodie ablesen, sähe und hörte aus jedem Ton stets den Gegenton, den Bruder, den Feind, den Antipoden. Nun, und eben dies, diese Zweistimmigkeit und ewig schreitende Antithese, diese Doppellinie möchte ich mit meinem Material, mit Worten, zum Ausdruck bringen und arbeite mich wund daran, und es geht nicht ... Ich möchte einen Ausdruck finden für die Zweiheit, ich möchte Kapitel und Sätze schreiben, wo beständig Melodie und Gegenmelodie gleichzeitig sichtbar wären ... Denn einzig darin besteht für mich das Leben, im Fluktuieren zwischen zwei Polen, im Hin und Her zwischen den beiden Grundpfeilern der Welt ..."

Und Hesse beschreibt in diesem Zusammenhang das Ziel seines Schaffens als das Aufzeigen der Einheit hinter allen Bildern des Gegensatzes, wenn er sagt:

"... beständig möchte ich zeigen, daß Schön und Häßlich, Hell und Dunkel, Sünde und Heiligkeit immer nur für einen Moment Gegensätze sind, daß sie immerzu ineinander übergehen. Für mich sind die höchsten Worte der Menschheit jene paar, in denen diese Doppeltheit in magischen Zeichen ausgesprochen ward, jene wenigen geheimnisvollen Sprüche und Gleichnisse, in welchen die großen Weltgegensätze zugleich als Notwendigkeit und als Illusion erkannt werden." (IV, 113 f).

IV. Innere und äußere Harmonie oder Einklang

Sinnliche Anregung zur Rückschau

Obwohl Rückschau in Hesses Dichtung, wie wir gezeigt haben, auf der Ebene der Erinnerung an die Kinderwelt und den Garten vollzogen wird, ist dieses Phänomen im ganzen nicht zu verstehen, ohne daß man darin auch die Erinnerung an ein vorzeitliches Paradies einbezieht. Rückschau ist also kein Gang durch die Zeit nach rückwärts, sondern eine Verneinung der Zeit. Alle Bilder, die der Mensch gesehen hat, sind in sein Unbewußtes geschrie- ben worden; Rückschau bedeutet also das Ablesen dieser Bilder oder das Aufsuchen des Lebenssinnes aus dem Chaos der Bilder. Um diesen Sinn zu finden, kehrt der Hessesche Mensch in seiner Erinnerung in seine Garten- welt wieder, und durch das wieder heraufbeschworene Gartenbild kehrt er wieder zur Schöpfung, zum Ursinn des Lebens, zu den paradiesischen Ur- bildern hinter den Erscheinungsformen.

Den Begriff dieses Lebenssinnes und dieser Urbilder werden wir im nächsten Kapitel über die dichterische Vision behandeln. In diesem Teil sind wir mit dem Anfang des Erinnerungsprozesses beschäftigt. Wir zeigen hier die Bilder in der äußeren Welt auf, die dem Menschen zu seiner Rückschau und Erin- nerung und eventuell zu seiner Einsicht in das Innere der Welt führen. Die ersten Bilder: Blumen und Bilder aus dem Garten, Wasser, sind rein sinn- liche Anregungen, deren Form, Klang oder Duft die Assoziation der Kind- heit hervorrufen und dadurch ein Tor zur Bilderwelt des Unbewußten dar- stellen. Das nächste, das Bild des Fisches, erinnert den Menschen an eine vorzeitliche Existenz und zeigt ihm, daß der Sinn seines Lebens, den er in seiner Rückschau sucht, ein zeitloser ist. Das letzte Bild, der Spiegel, zeigt im tiefsten Sinn, daß Rückschau und Selbstschau ein- und dasselbe sind.

Bilder aus der Kinderzeit

Nichts führt den Menschen plötzlicher zu seiner Kindheit zurück als das in der Gegenwart wiederholte sinnliche Erlebnis eines Geruches, eines Bil- des, eines Tones oder Geschmacks aus der Kinderwelt. In dem sinnlichen Zusammenfließen von Gegenwart und Vergangenheit wird nicht nur ein einmaliges Gefühl allein, sondern eine Kettenreihe von Gefühlen wieder- erlebt, eine ganze Reihe von Bildern wieder ins Bewußtsein gehoben. Neh- men wir Knechts Beschreibung des Holunderduft-Erlebnisses aus seiner Esch- holzer Zeit. Jedesmal in seinem späteren Leben, wenn er die Schubertakorde,

die er einmal mit dem Duft des Holunderstammes verglichen hatte, hört, riecht er wieder das Stämmchen, riecht er alle anderen Gerüche jenes Tages, sieht er das ganze Bild des Vorfrühlings wieder vor sich. Dieses Beispiel zeigt uns den intellektuell gefaßten Begriff der Anregung zur Rückschau beim Hesse des Glasperlenspieles und den sich daraus ergebenden Kettenprozesse, aber im ganzen ist das Erlebnis der Rückschau außerhalb des GLASPERLENSPIELS unintellektuell.

Nur wenn der Mensch bereit ist, ist eine volle Rückschau möglich und Selbsterkenntnis erreichbar. Wir sehen beim "Spiegel", daß der Mensch bereit sein muß, sein echtes Spiegelbild sehen zu wollen. Ebenso verhält es sich bei den Erinnerungen an die Kindheit: das Sinnbild für sich allein reicht nicht, es wirkt nur, wenn der Mensch den Weg zu seinem Innern wirklich gehen möchte.

Diese Notwendigkeit der Bereitschaft sehen wir in dem Märchen IRIS. Der erwachsene Anselm fühlt auf einmal, daß sein Leben "welk und verstaubt" ist (III, 370). Aber er ahnt, daß das Glück vielleicht mit der Frau Iris verbunden sei, "als sei er (Ihr) mit ganz tiefen, fernen, wichtigen Erinnerungen verknüpft" (III, 372). Doch das Symbol Iris genügt nicht, ihn an die schönen Geheimnisse seines mütterlichen Gartens zu erinnern; Iris schickt ihn fort mit einer Blume und der Aufgabe, nach der Bedeutung ihres Namens in der Welt und in seinem Innern zu suchen. Er schaut in die Schwertlilie, die sie ihm gibt, er schaut in den Garten seiner Kindheit, aber er findet nicht, was er sucht. Erst als er seinen ganzen Weg gegangen ist, sagt die Schwertlilie ihm, was er wissen will: "Er erkannte seinen Kindertraum wieder, und sah ... was er suchte, dort war das Wesen, das kein Bild mehr ist." Durch das Blumenbild sieht er das "Wesen in ihm", den Sinn seines Lebens, und er sieht auch, daß der Weg weiterführt zu seiner "wahren Heimat", zu Iris, zur Liebe, zur Mutter (III, 381).

Harry Haller im STEPPENWOLF schaut immer wieder die Topfpflanzen an, erkennt aber von der ganzen Bedeutung der Pflanzen und der Gartenwelt nur einen kleinen Teil. Er weiß nicht genau, warum er ihn anschaut, "diesen kleinen Garten der Ordnung" (IV, 211); nur weiß er, daß die Pflanzen ihn "irgendwie in der Seele ergreifen" (IV, 211). Er glaubt, daß es seine bürgerliche Erziehung ist:

"Wenn ich ein alter und etwas ruppiger Steppenwolf bin, so bin ich auch der Sohn einer Mutter, und auch meine Mutter war eine Bürgersfrau und zog Blumen und wachte über Stube und Treppe ... daran erinnert mich der Rauch des Terpentins,

darán die Araukarie, und da sitze ich denn hie und da,
 sehe in diesen stillen kleinen Garten der Ordnung und
 freue mich, daß es das noch gibt. " (IV, 198)

Nur die "Reinheit ... Sorgfalt und Genauigkeit von Pflichterfüllung und Treue im kleinen" (IV, 197) kann er in dem Pflanzenbild sehen, er hat vergessen, daß in seiner Kindheit auch Liebe, Schönheit und sinnliche Freude vorhanden waren. Später, im Magischen Theater, ("alle Mädchen sind dein") kann er sich an diese zweite Dimension seiner Kindheit erinnern. Den "Garten" seiner Seele, wie diese in dem Traktat beschrieben ist, kennt er trotz all der wunderbaren Blumen nur im Unterscheiden zwischen "Kraut und Unkraut". Die Unfähigkeit zur Erinnerung entspringt derselben Wurzel wie die Unfähigkeit zur Selbsterkenntnis (IV, 251). Das erste Bild Hermines mit der welken Kamelie in ihrem Haar bereitet die ganze Entwicklung Harrys bis zu dem Punkt vor, an dem er endlich wird zurückschauen können. Die erotisch sinnliche Andeutung der Kamelie (IV, 273), trotz ihres Welkseins (Harrys späte Ankunft), der Vergleich Hermines mit einem "Blumenblatt" (IV, 315), Marias Gesicht "fremd und wunderbar wie eine große Blume" (IV, 328), das Blühen ihres Mundes "wie eine reife Sommerrose" (IV, 362) und alle anderen Frauen auf dem Maskenball, "deren strahlende Gesichter wie große phantastische Blumen an mir vorüberschwebten" (IV, 362), führen zu dem Augenblick, wo er sich endlich erinnern kann. Am ersten Abend mit Maria versuchte er, die Bilder seiner Vergangenheit hervorzubringen, aber sie waren alle formlos und ohne Bedeutung für ihn:

"duftend und unirdisch, wie feucht aus dem Wasser
 heraufblühende Seeblumen, schwammen die Bildnisse
 vieler Frauen heran." (IV, 332)

Die Erkenntnis der "Unschuld des Geschlechts" (IV, 350) macht Harry frei und bereit, seinen bisher "schuldigen" Wolf und prüden, zurückhaltenden Menschen als harmonische Teile einer Einheit, als nur zwei Blumen im Garten seiner Seele zu sehen. Erst jetzt ist er bereit, auf sein bisheriges Leben als eine Ganzheit zurückzuschauen. Die Vision der Schönheit und Liebe seines früheren Lebens, von einem einzigen Geruch hervorgerufen, bereitet Harry Haller für den Anblick der Unsterblichen, indem er den Sinn seines Lebens zu begreifen anfängt. Die Erinnerung kommt durch das Riechen an "eine(r) junge(n) halboffene(n) Blattknope(n)":

"ich roch an ihr und schon bei diesem Geruch fiel alles
 von damals mir wieder glühend ein ... (Rosa und ich)
 knieten im kurzen Frühlingsgras und suchten und fanden

ein paar Veilchen mit kurzen Stielchen, ... alle versäumte Liebe meines Lebens blühte in dieser Traumstunde zauberhaft in meinem Garten, keusche zarte Blumen, dunkle schnellwelkende Blumen, flackernde Wollust, innige Träumerei, glühende Schwermut, angstvolles Sterben, strahlende Neugeburt." (393-398, IV)

Muoth in GERTRUD ist ein anderer, der sein Glück oder den Weg nach innen finden kann. Er läßt sich von keiner Blumenstimme ansprechen und versteht nicht, wie er wirklich lieben soll. Am Anfang, als Kuhn zu seiner Wohnung geht, merkt er, daß Muoths Garten "verfallen und ungepflegt" war (II, 45). Das Denken an Blumen, auch nur ein Versuch, ("Ich verstehe von Blumen nichts" II, 185) war zu spät, aber es zeigte eine Art Erwachen, das nur in Kuhns Worten beschrieben wird:

"Er hatte ihr Bild bestellt, er hieß mich ihre Blumen kaufen! Das war, als nehme er eine Maske ab und ich sähe hinter den harten selbstsüchtigen Zügen ein Kindergesicht versteckt." (II, 185)

Die Rückschau kann schwer wie bei Harry und Anselm oder leicht sein. Es hängt davon ab, wieviel Vergessenes im Unbewußten liegt und wie tief es begraben ist. Für Knulp, der immer einen Teil des Zaubers der Kinderwelt mit sich nimmt, ist sie leicht. Er besucht wieder den Garten seiner Kindheit, sieht ihn aber nicht in seinem jetzigen Zustand, sondern wie er war, wie er in Knulps Wesen unmerkt gelebt hat. Knulp weiß, daß die Wirklichkeit des Gartens das ist, was in seiner Erinnerung lebt, nicht was er in der gegenwärtigen Form sieht. Er sieht ihn nicht "leer und herbstlich", sondern er sieht "seine Kinderblumen":

"Alle Häuser und Gärten, alle Blumen und Eidechsen und Vögel der Welt konnte man ihm heute schenken, und es wäre nichts gegen den zaubervollen Glanz einer einzigen Sommerblume, wie sie damals in seinem Gärtchen wuchs und die köstlichen Blumenblätter leise aus der Knospe rollte ... " (III, 86)

Goldmunds erste Erinnerung an seine frühe Kindheit war voller Qual, denn durch den Einfluß seines Vaters vergaß er das Bild seiner Mutter und verbarg es schamvoll. Später aber ist sein Leben ein Austausch zwischen Erfahrung und Erinnerung, und die Erinnerung erstreckt sich nicht nur auf das Kloster oder die Mutter, sondern reicht weiter "zurück" in der Suche nach dem Bild der Urmutter, dem Ursprung und der Urform aller Schöpfung. Seine Fähigkeit zurückzuschauen und in sich zu schauen macht ihn gleichzeitig

fähig, Einsicht in eine paradiesische Vorzeit zu tun.

Narziß bereitet den Schüler Goldmund auf sein erstes Erinnerungserlebnis vor, aber erst der Duft der Rosen löst die eigentliche Erinnerung an die Mutter aus: Goldmund geht in die "innerste Zuflucht des Klosters", wo es einen Garten gab, und "durch die kühle steinerne Kellerluft zog in süßen zögernen Fäden der Duft von Rosen" (V, 52). Blumenduft, Blumen, das sind die sinnlich erfahrenen Bilder, die Goldmund an seine Mutter und an die Urmutter denken lassen. Er träumt von Mutterbildern,

"in denen Mutter, Madonna und Geliebte eins waren." (V, 66)

Auch von

"einem Garten träumte er oft, einem Zaubergarten
mit märchenhaften Bäumen, übergroßen Blumen,
tiefen blaudunklen Höhlen." (V, 66)

Die Gartenbilder Goldmunds erinnern ihn immer noch an seine Klosterjahre: der Kastanienbaum, sein Pferd, die Blumen im Kreuzgang. Im Traum, als er mit Lene im Wald ist, "sah er sein einstiges Pferd Bless und den schönen Klosterkastanienbaum; ihm war zumute, als blicke er aus unendlicher Ferne und Öde auf eine verlorene holde Heimat zurück" (V, 223). Bei seiner Rückkehr freut er sich, daß manche Dinge ihn noch zu kennen scheinen und zu ihm von seiner Vergangenheit sprechen: er sieht die "welken Rosenbüsche im Kreuzgang" und: "Es duftete aus jeder Ecke seine Vergangenheit, seine erste Jugendzeit ihm süß und rührend entgegen, Liebe trieb ihn, alles wiederzuschauen." (V, 233)

Obwohl im GLASPERLENSPIEL kaum je Blumen vorkommen, wird ein sehr schönes Blumenbild beschrieben, als Knecht mit Magister Alexander über seinen Weggang aus Kastalien spricht. Ob dies eine symbolische unbewußte Anregung für Knecht bedeuten soll, in eine verlorene Vergangenheit zu schauen oder ob es eine Vorahnung seiner Wiederkehr zur Welt der Blumen und Kinder ist, läßt sich hier nicht mit Sicherheit bestimmen. Sicher aber ist, daß dieses Bild Knecht etwas sagt und ihm Kraft gibt, seine Absichten auszuführen. Knecht lehnt sich in seinem Stuhl zurück, als er über die Bedeutung seines Lebens spricht, und sieht auf dem Plafond Bilder aus der Klosterzeit Hirslands: "traumhaft dünne Schemen von Linien und Farbtönen, von Blumen und Ornamenten" (VI, 504).

Als Anregung zur Rückschau sind Blumen, Blumenduft und Musik sehr nah miteinander verwandt, besonders im STEPPENWOLF (Mozart) und in IRIS (Vogelstimme, Horchen auf verlorene Töne). Blumen rufen direkt das Garten-

bild hervor, Musik bringt die Erinnerung an die Mutterstimme mit. Veraguth hört in der "Vogelstimme" seines Sohnes Pierre im Garten die Stimme seiner eigenen Mutter Adele:

"die friedevolle grüne Gartenwelt und das sanft tönende verwehte Kindergespräch in der erwartungsvollen Sommerstille klang dem Manne einen flüchtig zarten Augenblick lang wie aus dem fernen Garten der eigenen Kindheit herüber."

In Hermann Lauscher erweckt Chopins Nocturno Erinnerungen an die Jugend: "aus dem alten, braunen Instrument sang meine verlorene Jugend in heimlichen Untertönen mit" und in Peter Camenzind wird die Musik "die weiblichste und süßeste Kunst" (I, 256). In der Musiksymbolik sieht Hesse wie in der Blumensymbolik das Verbindungsglied zwischen dem älteren Menschen und der Welt der Mutter und der Kindheit.

Dem Lauschen der Musik entspricht nun ein anderes Bild, das den Menschen in Gedanken zurück zu seiner Kindheit bringt: die Stimme des Wassers. Kuhn, der Musiker, hörte die Stimme des Meeres an der Nordsee: "Da hörte ich Tag und Nacht das alte Lied des Meeres und ging in der herben, frischen Seeluft meinen Gedanken und Melodien nach" (II, 156). Der Held in MARMORSÄGE "hört nur wie im Traume zuweilen den Sattelbach rauschen und dachte an lauter ganz entfernte, wesenlose Dinge" aus der "Kleinkinderzeit" (I, 569). Peter Camenzind hörte das leise Brausen des Sennalpstock-Wasserfalls, und "Die Geister der Heimat und die Geister meiner Jugendzeit berührten mich mit ihren bleichen Flügeln" (I, 316). Beim Rauschen des Neckars denkt Hermann Lauscher auch an seine Vergangenheit (I, 119). Berthold hörte das Fließen des Wassers und mit ihm seine Vergangenheit (I, 188) und Ladidel beginnt seinen Erinnerungsprozeß ebenfalls damit, dem Strom zu lauschen.

Schon in den früheren Werken begegnen wir also der Wassermusik als einer Erinnerung an die Kinderwelt, in den späteren aber erhält sie noch tiefere Bedeutung. Siddhartha, zum Beispiel, hört dem Fluß nach, als er aus seiner Todesvision beim Kokosbaum erwacht. Er denkt dabei nicht nur an seine eigene Kindheit, sondern er sucht, diese Kindheit in ihrer Bedeutung als Schlüssel zu seiner jetzigen Existenz zu erkennen:

"er hörte das leise Strömen des Wassers ... und das Vergangene erschien ihm wie von einem Schleier überzogen, unendlich fern ... im ersten Augenblick ... erschien ihm dies frühere Leben wie ... eine einstige Verkörperung, wie eine frühe Vorgeburt seines jetzigen Ich." (III, 684)

Eines der schönsten Bilder, in dem die erinnernde Kraft der Wassermusik Gestalt fand, ist Hesses Beschreibung in AM WEG vom Brunnen des Klosters Maulbronn, seiner eigenen Schule. Jede Erklärung erübrigt sich hier:

"Nun aber, da ich gegen die Ecke schritt, klang mir eine selig seltsame Musik entgegen, leichte traumhafte Geistertöne mehrstimmig in versunkener Monotonie, nicht fern noch nah, wundersam und selbstverständlich, als klänge die Harmonie des Bauwerks ernst und innig in sich selbst wieder.

Ich tat noch einen Schritt, und zwei, eh' der Klang mein Bewußtsein erreichte. Da stand ich still und mein Herz begann zu zittern, und wieder tat die Erinnerung feierliche Tore auf, höhere, heiligere als zuvor, und ich wußte wieder! Du Lied meiner Jugendzeit! Kein Ton der Welt, kein heimatliches Kirchengeläut und keine Menschenstimme von denen, die noch leben, spricht so zu mir wie du, Lied meiner Jugend, und dich hatte ich vergessen können!

Viele edle Gewölbe haben mich beschattet, viele schöne Gesänge mich erregt und mich getröstet, viele Brunnen haben mir, dem Wanderer, gerauscht. Aber dieser Brunnen ist mehr, unendlich mehr, er singt das Lied meiner Jugend, er hat meine Liebe gehabt und meine Träume beherrscht in einer Zeit, da jede Liebe noch tief und glühend, da jeder Traum noch ein Sternhimmel voll Zukunft war." (48)

Dieses "Dich hatte ich vergessen können, Lied meiner Jugend", wie Hesse es hier ausdrückt, ist ein immer wieder auftauchendes Thema in seiner Dichtung. Zwischen der Kindheit und der Zeit ihrer Erinnerung liegt oft eine dunkle und undurchsichtige Trennwand. Diese muß erst durchbrochen werden, ehe der Mensch sein Leben als eine sinnvolle Ganzheit sehen kann.

Harry Haller wird von seiner Kindheitsvision von "einer alten Mauer mit einer kleinen geschlossenen Pforte mit ihrem dunklen Holztor" abgetrennt (IV, 213) und Klein wird ebenfalls bis zu seinem Erlebnis der Schönheit, des Zaubers und der Liebe im italienischen Rosengarten nur Theresina von seinem Selbstverständnis und seinen Erinnerungen durch undurchdringliche Dunkelheit abgeschlossen. Aber wie Harry durch die Mauerpforte ins Magische Theater gelangt, so geht Klein in seine Phantasie hinein:

"durch viele vergangene Jahre seines Lebens hindurch wie durch einen finstern Tunnel, und jenseits lag in

Sonne und Wind grün und strahlend das Verlorene, die Jugend
... und all dies lag wieder seltsam nah. " (III, 506)

Der Fisch als Erinnerungsbild aus der Vorzeit

Das Symbol des Fisches ruft im Menschen das Bild einer vorzeitlichen Existenz hervor, es führt ihn durch die Erinnerung zurück zu frühester Kindheit, durch den "Garten" in Richtung der Urkreaturen, der Urzeit. Hesse beschäftigt sich nicht nur mit der Kindheit als dem Anfang des Menschenlebens, sondern mit dem Evolutionsanfang des Lebens selbst. In der Einleitung zum DEMIAN heißt es:

"Jeder trägt Reste von seiner Geburt, Schleim und Eischalen
einer Urwelt, bis zum Ende mit sich hin. " (III, 102)

Der Mensch begann "tief im Schlamm" seine Entwicklung aus der Vorzeit (ZYKLON, I, 773), woraus zuerst der Fisch als der ursprüngliche Vorfahre des Menschen entstanden ist (49). So sagt auch Pistorius zu Sinclair:

"Wir bestehen ... aus dem ganzen Bestand der Welt,
jeder von uns, und ebenso wie unser Körper die Stamm-
tafeln der Entwicklung bis zum Fisch und noch viel weiter
zurück in sich trägt, so haben wir in der Seele alles,
was je in Menschenseelen gelebt hat. " (III, 199)

Der Mensch hat demnach in sich die Fähigkeit, sich seiner eigenen Ursprünge durch die Suggestierung des Fischbildes zu erinnern. In DER LAHME KNABE sieht Hesse bei der Betrachtung eines Fisches "oft in kurzen Sekunden das wilde Rätsel der Kreatur ... es erlosch und wir standen tief aufgeregt" (V, 365). Er träumt von einem "Walfisch, ungeheuer und tausend Jahre alt, Vater und König der Fische, mit Moos auf dem Schädel" (V, 358). Klein sieht, während er ertrinkt, "Fischköpfe" (V, 353), und Goldmund träumt von einem "schwimmenden Fische", und "jeder Fisch war von ihm abhängig und lenkbar" (V, 66). Obwohl der Mensch sich aus dem Fisch weiterentwickelt hat, kann er vom Fischwesen lernen. Der ältere Bruder im GLASPERLENSPIEL lernt von seinen Goldfischen das Zuhören und "gehorsam und still" zu sein (VI, 208). Als Knecht später den älteren Bruder zu Vorlesungen nach Waldzell einlädt, verzichtet der ältere Bruder darauf und schreibt Knecht einen Brief mit der Zeichnung eines Goldfisches. Er meint damit, daß das Zuhören und Zuschauen besser sei als alle Worte und Vorlesungen, daß er also lieber "stumm und still" bleibt. Auch Bruder Antonio im FABULIERBUCH bewundert die Fische, "welche

doch stumm und unter dem Wasser hausen" (II, 693). Hier ist im Bild des Fisches das Urleben ohne Worte zu verstehen, das Zuhörenkönnen gegenüber dem Geheimnis der Natur, so wie der Fisch "die Schnauze gegen den Strom gerichtet" hat (I, 772), "regungslos" (V, 237) den Strom des Lebens erwartend und mitfühlend.

Der Maler Veraguth schildert die "bedrückende Unbegreiflichkeit der ganzen Natur" und das "Weh der Kreatur" (II, 476) in seinem Gemälde des Fischers mit den zwei Fischen. Der Fischersmann ist das Todessymbol, mit seinem "Gesicht ohne Wesen und Sprache" (476). Der eine Fisch, der "glitzernd über den Rand des Bootes" sprang, ist das Symbol der Freiheit, der Wunsch aller Menschen, dem Tode zu entfliehen. Der andere Fisch aber "lag flach und still, und sein geöffnetes rundes Maul und erschrocken starres Auge war voll vom Weh der Kreatur". Dieses Fischbild stellt die Urangst aller Kreaturen, auch aller Menschen vor dem Tode dar. In SIDDHARTHA sieht Govinda im Fluß "das Gesicht eines Karpfens mit unendlich schmerzvoll geöffnetem Maule, eines sterbenden Fisches mit brechenden Augen". (III, 731)

Goldmund beobachtet in der Stadt Meister Niklaus' die sterbenden Fische am Marktplatz und er sieht, wie einige sich "mit schmerzlich geöffneten Mäulern still dem Tode ergaben", während andere "sich wütend und verzweifelt gegen ihn wehrten" (V, 183). Auch der Mensch hat eine solche Todesangst, ganz gleich, ob er sich dem Tode "still" oder "wütend" hingibt. Auch das Sterben Lenes durch die Pest vergleicht Goldmund mit dem der Fische:

"Sie starb, ohne zu klagen, es war nur ein kurzes Zucken, dann stand der Atem still, und es lief ein Hauch über die Haut, bei dem Anblick wogte ihm das Herz, und es fielen ihm die sterbenden Fische ein, die er oft auf dem Fischmarkt gesehen und bedauert hatte: gerade so waren sie erloschen, mit einem Zuck und mit einem leisen wehen Schauder, der über ihre Haut lief und den Glanz und das Leben mitnahm." (V, 225)

Allmählich aber erkennt er, daß die Angst vor dem Tode eine Täuschung ist. Im Lachen, nicht in der Angst, liegt die Freiheit, liegt die Überwindung des Todes. So sieht Goldmund auch die Gestalt der Urmutter von einem "Todeslächeln" umspielt. Von ihr stammt alles Leben, zu ihr kehrt alles Leben zurück. Im Bild des sterbenden Fisches werden ebenfalls Leben und Tod eins. Das "geöffnete Maul" suggeriert den Kampf nach Atem, nach Leben, während die "erschrockenen starren Augen" den Tod zeigen. Goldmund erfährt die Nähe dieses Verhaltens in seinem Liebeserlebnis mit Agnes. Der stärkste Liebes- und Lebensausdruck trägt Züge des Todes: "wie ein zärtliches

Zittern und Sterben flog der Schauer in der Tiefe ihrer Augen vorüber, erlöschend wie der Silberschauer auf der Haut eines sterbenden Fisches" (V, 250). Wie Tod und Leben sich als Täuschungen erweisen, so erweist sich auch die Zeit als eine Täuschung, denn die Erinnerung verneint die Zeit, weil sie den Menschen zurück zu seinen Anfängen und zum Anfang der Welt führen kann. Das ist auch der letzte Sinn des Symbols des Fisches als Erinnerungsbild der Vorzeit.

Spiegel

Hesses Gebrauch des Spiegelbildes zeigt am deutlichsten, wie In-sich-schauen und Rückschau bei ihm verbunden sind. Wir beschrieben schon in unserer Einleitung, wie die Bilder der äußeren Welt sich in seiner Dichtung gruppieren, je nachdem sie Harmonie oder Disharmonie mit der Menschenseele ausdrücken. Hier, im Spiegel, sehen wir den direktesten Ausdruck dieser Fähigkeit, dem Menschen zu zeigen, wie er ist, im Vergleich zu dem, was er einmal war oder was er sein sollte. Mit zwei Ausnahmen, die wir noch betrachten werden, sieht jeder Mensch im Spiegel ein Bild, mit dem er unzufrieden ist, ja, das ihn verzweifelt machen kann, weil jedes Spiegelbild die Unvollkommenheit des Menschenwesens zeigt. Klein, Augustus, Siddhartha, Harry Haller, alle erleben ihre tiefste Verzweiflung bei der Betrachtung ihres Spiegelbildes. Sie erleben in diesem Augenblick das, was Hesse in EIN STÜCKCHEN THEOLOGIE die "Verzweiflung" auf der zweiten Stufe der Menschwerdung nennt, die in der Einsicht besteht,

"daß es ein Verwirklichen der Tugend, ein völliges Gehorchen, ein sattsames Dienen nicht gibt, daß Gerechtigkeit unerreichbar, daß Gutsein unerfüllbar ist, "

oder, anders ausgedrückt, daß dem irdischen Menschenwesen keine Vollkommenheit möglich ist.

Der Spiegel zeigt dem Menschen diese Unvollkommenheit in zwei seiner Seele entsprechenden Fähigkeiten: in Erinnerung und Einsicht. Wie alle Bilder der Seele eingeschrieben sind, so "erinnert" auch der Spiegel den Menschen daran, wie er einmal war. Augustus sinnt über das Unwiederbringliche, über seine Jugend nach, "und das Bild seiner strahlenden Lebensfrühe sah ihm fern und bleich wie aus einem uralten Spiegel entgegen" (III, 277). Siddhartha sieht im Spiegel, gegen Ende seines Lebens mit Kamala, das Bild seines jetzigen Gesichtes im Vergleich mit seinem früheren, und "so oft er sein Gesicht im Spiegel an der Schlafzimmerwand gealtert und häßlicher geworden sah", kam "Scham und Ekel", kam Verzweiflung über

ihn (III, 676). Im DEMIAN heißt es, daß in einem "dunklen Spiegel" die "Schicksalsbilder schlummern" (III, 257).

Diesen Gebrauch des Spiegelsymbolos, als Möglichkeit, Erinnerungen in der Seele widerzuspiegeln, sehen wir auch bei Faulkner, in SANCTUARY, wo der Spiegel des Freudenhauses die Gespenster alter Bilder in sich zu enthalten scheint:

The whole room had an air of musty stoginess, decorum;
in the wavy mirror of a cheap varnished dresser, as in
a stagnant pool, there seemed to linger spent ghosts of
voluptuous gestures and dead lusts. (50)

Auch Goldmunds Spiegel zeigt ihm sein jetziges Gesicht, zugleich aber erinnert er ihn an sein altes. Nur Goldmund und noch eine andere Gestalt finden bei Hesse im Spiegel, was sie suchten, aber aus ganz verschiedenen Gründen. Frau Rothfuß in KNULP "fand darin, was sie suchte" (III, 18), weil sie eine seichte Frau und nicht fähig ist, in die Tiefe des Spiegels, in die Tiefe ihres Wesens zu schauen; sie ist ganz mit ihrem oberflächlichen Ich zufrieden. Bei Goldmund ist es anders. Er sieht alles, was zu sehen ist, als er zum letzten Mal nach Mariabronn wiederkehrt. Er sieht sich als "einen müd" und alt und welk gewordenen Mann", und das Gesicht im Spiegel erinnert ihn an viel Vergangenes, das in seine Seele geschrieben worden ist:

Es erinnert ihn an dies und jenes Gesicht, das er gekannt
hatte, ein wenig an den Meister Niklaus, ein wenig an
den alten Ritter ... (V, 312)

Und im Lesen des Spiegelbildes erkennt Goldmund sich selbst, sieht er sein wohlbekanntes, ihm aber fremd gewordenes Gesicht:

Mit Sorgfalt las er in dem Spiegelgesicht, als sei ihm
daran gelegen, über diesen fremden Menschen Auskunft
zu bekommen. Er nickte ihm zu und kannte es wieder:
ja, es war er selber, es entsprach dem Gefühl, das er
von sich selber hatte. (V, 312)

Und er sieht, daß dieser Goldmund in seinem Alter, in seiner neuerreichten Harmonie mit der Welt, mit seiner lebendigen Vision des Urmutterbildes und seinem Glauben an den Sinn seines Wesens, ein zufriedener Mensch geworden ist, daß er ein zufriedenstellendes Spiegelbild hat:

Ein sehr müder und etwas stumpf gewordener alter Mann
war da von der Reise zurückgekommen ... und doch gefiel
er ihm; er hatte etwas im Gesicht, was der frühere hübsche
Goldmund nicht gehabt hatte ... einen Zug von Zufriedenheit

oder doch von Gleichmut. Er lachte leise vor sich hin und sah das Spiegelbild mitlachen ... (V, 312/3)

Wie Goldmunds Spiegelbildvision aber auch als Traum betrachtet werden kann ("Dann legte er sich ... aufs Bett" ist die Einleitung der Vision, "Dann legte er sich wieder aufs Bett und schlief nun ein", ist der Abschluß der Vision), so kommen fast alle Spiegelbilder Hesses in Schlafzimmern vor: Siddharthas Spiegel war an der "Schlafzimmerwand", Augustus kam in seiner Verzweiflung sein Gesicht vom Schlafzimmerspiegel "weik und häßlich entgegen" (III, 279), und auch die Spiegelvisionen von Klein, Klingsor und Harry Haller sind in diesem Zusammenhang zu betrachten. Das alles ruft den Traumzustand hervor, im Falle Kleins durch die Beschreibung der ihn umgebenden Nacht mit dem einzigen Licht, das sein kleines Zimmer und sein Spiegelbild erhellt, noch gesteigert. Es ist, als ob der Traum eine Beleuchtung der Dunkelheit des Unterbewußten wäre, ein Augenblick des Lichtes in einem Meer von Dunkel. Als Klein zum Spiegel geht und Licht aufmacht, beleuchtet der Spiegel sein Unbewußtes, seine Vergangenheit:

Das kleine Zimmer sprang ins grelle Licht, fremd, öde, sinnlos ... Alles blickte ihn kalt und fordernd an. Da fand er sich im Spiegel und las das Vergessene aus seinem Gesicht. (III, 476)

Auch Klingsors Spiegelvision findet nachts in seinem Schlafzimmeratelier, beim Schein einer Kerze, statt. Um Harry Hallers Vision des Magischen Theaters als Traum zu erkennen, genügt ein Zitat aus dem "Vorwort des Herausgebers". Harry, so heißt es da,

"war sehr viel außer Hause, zuweilen auch ganze Nächte ... Gleich darauf folgte allerdings eine neue schwere Depression, er blieb tagelang im Bett ..." (IV, 204)

Wie das Bild des Spiegels selber, so ist auch der Wasserspiegel ein Bild der äußeren Welt, hinter dessen zunächst undurchsichtiger Tiefe sich erst das Unbewußte des Menschen spiegelt. In den früheren *Werken*, etwa in *EINE STUNDE HINTER MITTERNACHT*, ist der Gebrauch des Spiegelbildes im Wasser noch konventionell und romantisch. Immer aber ist der Kern des Spiegels sowohl als Erinnerungs- als auch als Einsichtsbild da: der Held sieht im Spiegelbild seiner Augen eine "wachsame Kindlichkeit" (I, 19).

Das Wasserspiegelbild unterscheidet sich von dem einfachen Spiegel dadurch, daß es in den verschiedenen Bewegungen des Wassers, im Fließen des Flusses, im Bach, im Brunnen, oder in den sich ausbreitenden Ringen auf einem sonst stillen Wasser die Bewegung der Zeit zeigt. Erinnerungsbilder durch Einbe-

ziehung des Zeitfaktors ermöglichen eine bewegliche Abfolge von Bildern im Fluß der Zeit. So heißt es bei Siddhartha, am fließenden Wasser des Flusses:

da sah ich mein Leben an, und es war auch ein Fluß,
und es war der Knabe Siddhartha nur durch Schatten getrennt,
nicht durch Wirkliches. Es waren auch Siddharthas frühe Geburten
keine Vergangenheit, und sein Tod und seine Rückkehr zu Brahma
keine Zukunft. (III, 698)

Siddharthas Vision seines eigenen Spiegelbildes (III, 693) ermöglicht ihm auch das Verständnis seines Sohnes. Er sieht im zeitvollen - zeitlosen Bild des Flußspiegels, daß das Verlassenwerden vom Sohn ein für alle Zeiten und für alle Väter gültiges Schicksal ist. Leid ist etwas, das durch das Verständnis der Zeit überwunden werden kann:

"im ziehenden Wasser erschienen ihm Bilder ...
sein Vater erschien, einsam, um den Sohn trauernd,
er selbst erschien, einsam, auch er mit den Banden der Sehnsucht
an den fernen Sohn gebunden; es erschien sein Sohn, einsam auch er,
der Knabe, begierlich auf der brennenden Bahn seiner jungen Wünsche
stürmend, jeder auf sein Ziel gerichtet, jeder vom Ziel besessen,
jeder leidend." (II, 719)

Das Problem von Zeit und Erinnerung wird in NARZISS UND GOLDMUND im Brunnenbilde ausgedrückt. Der Brunnen, der aus der Erde quillt, ist die Quelle der Erinnerung, weil das Wasser aus den geheimen Tiefen alles Wesens kommt. Goldmund sah, wie das Niederfallen des Wassers aus der Röhre in "winzigen Wellen schlug" (V, 162). Wie sich diese Wellen in immer weiter sich ausbreitende Kreise bewegen, so breitet sich die Erinnerung durch die von der Zeit eingeschriebenen Bilder im Unbewußten aus. Zunächst sieht Goldmund nur einen Teil seines Selbst, aber als sich die Wellen über sein jetziges Bild bewegen, sieht er, daß

"dieser Goldmund, der ihn aus dem Wasser anblickte,
längst nicht mehr der Goldmund des Klosters oder der Goldmund Lydias sei, und auch schon der Goldmund der Wälder war er nicht mehr. Er dachte, daß er und jeder Mensch dahinrinne und sich immerzu verwandle und endlich auflöse,
während sein vom Künstler geschaffenes Bild immer unwandelbar das gleiche bleibe. (V, 162)

Den Kern dieses Bildes sehen wir schon in ROSSHALDE, wo Burckhardt und Veraguth am Rand des kleinen Sees stehen, ihre "Zehen prüfend in das stille

schattige Wasser" streckend. Dabei erinnern sie sich beide an die "fernen Knabenzeiten", und "in ihren Seelen tat sich sachte das grüne helle Tal der Jugendsommerzeiten auf". Das Vergehen der Zeit aber und das Gewahrwerden dieses Vergehens durch die zwei älteren Männer wird im nächsten Bild symbolisiert, wo sie "der rasch aufblinkenden Flucht von Halbkreisen auf dem braungrünen Spiegel zusahen". (II, 499)

Der Spiegel muß als das Symbol des In-sich-schauens auch die verschiedenen Schichten des Ichs verschieden widerspiegeln. Nur wenn der Mensch diese immer wechselnde, immer unvollkommene Vielschichtigkeit seines Wesens erkennt, entkommt er seinem Leiden, das in seinem "übertriebenen Ernstnehmen des Ichs" (STEPPENWOLF) besteht, Hesses Ausdruck für Stolz, für Hybris, und für die Urschuld des Menschen. Dieses übertriebene Ernstnehmen des Ichs ist es, was den Menschen verhindert, seine Position in der Harmonie der Welt zu sehen; nur im Verneinen des Ichs läßt sich der Weg zu einer Vision der Einheit eröffnen. Der Mensch muß zuerst unzufrieden mit sich sein, er muß in diesem Sinn bereit sein, bevor er sein wahres unvollkommenes Ich im Spiegel sehen kann. Nur dann versteht er, was die Verneinung des Ichs bedeutet, und nur dann versteht er, was die Bejahung des Lebens bedeuten soll (vgl. Hesses Meinung, daß der Sünder in der Umkehr ein besserer Heiliger sei als der immer gehorsam gebliebene Mensch). Wenn der Mensch das Leben in dieser Weise bejaht, dann kann er, wie Goldmund, sein Spiegelbild bejahen, dann sieht er sich als Teil einer Einheit.

Im Spiegelbild kann man die ganze Bewegung in der Geschichte KLEIN UND WAGNER sehen. Kleins Verbrechen im Norden kann man als das erste "Erdbeben" (III, 477) seines Unbewußten verstehen, das ihn dazu zwingt, die Gegenwart eines anderen Daseins unter der Oberfläche zu erkennen. Dies wird er erst bildlich sehen, als er in Italien ankommt und in den Spiegel seines Hotelzimmers schaut. Da wird er im Spiegel seinem Unbewußtsein gegenübergestellt; die Maske wird von seinem früheren, "künstlich versicherten Leben" abgerissen (III, 518). In diesem neuen Spiegelbild sieht Klein nicht das frühere "gute, stille, etwas duldende Friedrich-Klein-Gesicht", sondern ein anderes verzweifelteres Gesicht, das "vom Schicksal mit neuem Zeichen gestempelt" ist (III, 476). Dieser neue Klein ist aktiv, nicht mehr still und statisch, er ist ein strebenwollender, kein mit seinem früheren Lebenspol mehr zufriedener Klein.

Sein Treffen mit Theresina ist nicht viel mehr als die äußere Projektion seines Unbewußten, es ist sein Wunsch nach dem anderen Pol, dem Pol des

Trieblebens, zu "Wagner" hin zu streben. Nach seinem Treffen mit Theresina schaut Klein wiederum in den Spiegel, und er sieht darin ein Lächeln:

"im Spiegel sah er sich lächeln! Sein bleiches, überanstrengtes Gesicht, das er seit langem nur noch verzerrt und starr und irr gesehen hatte, stand in einem sanften, freundlichen, guten Lächeln. Verwundert schüttelte er den Kopf und lächelte sich selber zu." (III, 495)

Mit diesem Lächeln bezeichnet Hesse den Zustand des ewigen Lebenssinns, der im Streben Kleins von einem Pol zum anderen zum Ausdruck kommt. Es ist sehr entscheidend, daß Klein dieses Lächeln im Spiegel sieht, ohne genau zu wissen, was es bedeutet. Er schaut es "verwundert" an, sein Glück nicht verstehend, unbewußt seiner Teilnahme am ewigen Streben von Pol zu Pol, seinem Überwechseln vom "Klein"-Wesen zum Trieb- oder "Wagner"-Wesen gegenüberstehend. Es entspricht dem, was Klein in seiner Einheits-Vision sah: "Leben und Beziehung sprang von Pol zu Pol." (III, 517)

Die letzte Schau im Spiegel geschieht, als Klein ganz dem Pol Wagners, dem Pol seines Trieblebens angehört. Jetzt ist er am Abgrund der Verzweiflung, zu erschöpft, um sich wieder zu erheben. Sonst hätte er nach dem anderen Pol gestrebt. Klein bekommt die Einsicht als seine Verzweiflung am tiefsten ist.

Aus dem Spiegel schien ihm sein Gesicht entgegen, das Gesicht Wagners:

"Dies Gesicht des ehemaligen Friedrich Klein war fertig und verbraucht, es hatte ausgedient, Untergang schrie aus jeder Falte. ... Es war alt, dies Gesicht, viel hatte sich in ihm gespiegelt, allzu viel, viel Lug und Trug, viel Staub und Regen war darübergegangen." (III, 546)

Durch diese Einsicht erreicht Klein den Zustand, in dem er erkennt, daß sein Ich nicht so ernst zu nehmen ist: sein Gesicht, so denkt er,

"war einmal glatt und hübsch gewesen, er hatte es einst geliebt und gepflegt und Freude daran gehabt, und hatte es oft auch gehaßt. Warum? Beides war nicht mehr zu begreifen ... Es kam Friede über ihn." (III, 547)

Wir wollen hier auch den Gebrauch der Spiegelbilder bei E. T. A. Hoffmann erwähnen. Wie Klein das Gesicht seines Gegenpols Wagner sieht, so sieht Giglio in der PRINZESSIN BRAMBILLA seinen "Doppelgänger", sein anderes Ich, das ihm Mut zu seinem Schicksal gibt:

Schon im Begriff, den Palast zu verlassen, wäre er vor

Schreck beinahe zu Boden gesunken, als ihm plötzlich sein Ich, wie in Nebel gehüllt, entgegentrag, Bald gewahrte er indessen, daß das, was er für seinen Doppelgänger hielt, sein Bild war, das ihm ein dunkler Wandspiegel entgegenwarf ... (51)

Auch Hoffmanns Spiegel ist ein magischer Spiegel, aus dem das andere Ich hervorzutreten vermag. So aktiviert DIE GESCHICHTE VOM VERLORENEN SPIEGELBILDE die unbewußten Wünsche des Erasmus:

Erasmus sah, wie sein Bild unabhängig von seinen Bewegungen hervortrat, wie es in Giuliettas Arme glitt, wie es mit ihr im seltsamen Duft verschwand. (52)

Wie Klein, so ist auch Klingsor am Abgrund der Verzweiflung, als er am Ende der Erzählung in seinem Atelier noch einmal in den Spiegel blickt. Der Spiegel selber steigert noch das Gefühl der Verzweiflung, indem er eine überdekorative Dekadenz hervorruft: es war ein "großer, altmodischer, mit Rosenranken bemalter Spiegel". (III, 610) Während Klein nur sein Gesicht und das Gesicht Wagners sieht, kann Klingsor jetzt viele Gesichter "hinter dem Klingsor-Gesicht" im Spiegel sehen. Wie Goldmund die Gestalten seiner Vergangenheit im Spiegelbild sah, so schaut Klingsor durch diese vielen Bilder zu seiner Kindheit zurück und er sieht:

Kindergesichter süß und erstaunt, Jünglingsschläfen voll Traum und Glut, spöttische Trinkeraugen, Lippen eines Dürstenden, eines Verfolgten, eines Leidenden, eines Suchenden, eines Wüstlings, eines enfant perdu. (III, 610)

Und noch viel weiter schaut er zurück, bis zur Vorzeit:

Und noch weiter, noch tiefer hinter all diesen Gesichtern schliefen fernere, tiefere, ältere Gesichter, vormenschliche, tierische, steinerne ... (611)

Unter allen diesen Gesichtern erkennt Klingsor sein eigenes Gesicht, ein Gesicht, das Kleins untergangsbereitem Gesicht entspricht. Wie Klein, so ist auch Klingsor zu lange bei einem Pol verweilt und kann sich jetzt zu dem anderen nicht mehr erheben, um weiterzustreben. Er sieht

"sein verzerrtes Gesicht, voll Wollust und voll Ekel vor der Wollust, mit geröteten Augen." (611)

Auch das magische Theater im STEPPENWOLF ist ein Spiegelbild. Auch in diesem Bild sehen wir Elemente der Erinnerung, des Schauens unter die Maske sowie das Auseinandemehmen des Ichs in seine unzähligen und mannigfaltigen Teile. Dieses ganze Erlebnis Harry Hallers ist eine Parallele in Bildern

zu den drei Spiegelbildern Kleins, von denen das erste das Gesicht unter der Maske, das zweite das Lachen und das dritte das Untergangsgesicht zeigt.

Wie Klein im Hotel, im ersten Spiegel sein Gesicht ohne Maske sieht, so bedeutet auch das Wegwerfen des "Harrywolf"-Spiegelbildes ein Wegnehmen der "Persönlichkeitsbrillen" (IV, 371). Wie Klein einmal glaubte, sich seines Ichs ganz sicher zusein, den Kampf in sich zwischen seinem "Klein"- und seinem "Wagner"-Wesen aber doch nicht zu lösen vermochte, so litt auch Harry unter der falschen Definition seines zweiteiligen Ichs von Wolf und Mensch. Das Bild, das Harry hier sieht, zeigt wie die

"Wolfsgestalt ... in unablässiger Bewegung" durch ihn floß,
 "so wie in einem Strome ein Nebenfluß von andrer Farbe
 wölkt und wühlt, kämpfend, leidvoll, einer im anderen fres-
 send, voll unerlöster Sehnsucht nach Gestaltung". (IV, 369)

Dieses Bild wegzuwerfen scheint Harry nicht unmöglich, es ist der Weg zum Freisein von seiner "sogenannten Persönlichkeit" (IV, 370), das Loslösen vom Prinzipium Individuationis, dem Grund aller Hybris: "Es war ein mir ... wahrlich nicht sympathisches Bild, dessen Vernichtung mir keine Sorge bereiten konnte." (IV, 371) Er schaut nochmals in den Spiegel, und wie Klein sein lachendes Bild "verwundet" (III, 495) sah, so lacht auch Harry seinem Bilde zu, mit "einem Gefühl von Erleichterung und tiefem Aufatmen und zugleich von Verwunderung, daß es sogar nicht weh getan hat" (IV, 371).

Mit dem Lachen ist das Bild erloschen und der perspektivelose Handspiegel weggeworfen. Nun muß Harry in "einen richtigen Spiegel" schauen (IV, 372), in einen "riesengroßen Wandspiegel", der seine Persönlichkeit in ihrer ganzen Vielfältigkeit zeigt: (und auch hier denken wir wieder an E. T. A. Hoffmanns "Vervielfältigungsglas", das ebenfalls die verschiedenen Teile des Ichs zeigt) (53)

kaum hat Harry sich in einem Bilde erkannt, "fiel er auseinander, löste sich eine zweite Figur von ihm ab, eine dritte, ... zahllose Harrys, deren jede ich nur einen blitzhaften Moment erblickte und erkannte" (IV, 373)

Aber auch Harry wird wieder, wie Klein, in dem unvermeidlichen Drang nach der Tiefe des Gegenpols von Verzweiflung erfaßt. Wie Klein in dem Augenblick, in dem er nach dem Messer sucht, sagt, daß er nun "in das Theater Wagner eingetreten sei" und er das Gesicht Wagners im Spiegel sieht (III, 546), so sieht Harry Haller in der Tiefe seiner Mordlust und seiner Wollust zuerst das Wolfsbild. In "Hochjagd auf Automobile" und in "Alle

Mädchen sind dein" sucht er eine Zuflucht vor der "verfluchten Wolfswelt" (392), aber er findet sie nur um so stärker in sich selbst - er ist bereits so weit wie möglich in das Wolfswesen hinübergegangen. Und so wie Klein im Wagnerbild auch sein eigenes Bild, ein Bild des Unterganges sah ("Untergang schrie aus jeder Falte"), so sieht auch Harry Haller das Untergangsbild:

Im Spiegel stand ich, stand Harry, mit grauem Gesicht,
von allen Spielen verlassen, von allen Lastern ermüdet,
scheußlich bleich, aber immerhin ein Mensch, immerhin
jemand, mit dem man reden konnte. "Harry", sagte ich,
"was tust du da?" "Nichts", sagte der im Spiegel, "ich
warte nur. Ich warte auf den Tod". (IV, 400)

Klein hatte nicht die Vision Harrys von der Vielfältigkeit seiner Person im großen Wandspiegel. Er konnte noch nicht erkennen, wie man seine Persönlichkeit verneinen und zugleich die Kraft haben kann, sie wie Schachfiguren wieder aufzubauen. Harry Haller dagegen sieht Mozart, er hört bereits das "Trotzdem" der Musik des späteren Glasperlenspiels (ö, 116), er hört das Lachen und kommt zum Glauben an die Einheit, nachdem er den Harry im Spiegelbild anspricht und aus eigenem Willen in Persönlichkeits-"Scherben" (405) zertritt, und nachdem er Hermine, die "eine Art Spiegel" für ihn war, totet. (IV, 297) Klein aber sieht nichts, was ihn retten und seinen Glauben wiederherstellen konnte: "Wie dunkel es war! Gern, gern hätte er einen Stern gesehen" (III, 547). Es ist Mozart, der Harry Haller das Sternwesen zeigt und ihm die Kraft zum Weiterstreben gibt. Jetzt sieht Harry in seinem neuen Glauben (das dritte Reich des Geistes) den Sinn aller Qual und allen Strebens (VII, 389):

Ich ... war gewillt, das Spiel nochmals zu beginnen,
seine Qualen nochmals zu kosten, vor seinem Unsinn nochmals
zu schauern, die Hölle meines Innern nochmals
und noch oft zu durchwandern. (IV, 415)

Wir sehen also, wie tief das Spiegelbild zum Verständnis des eigenen Ichs führt. Obwohl auch Bilder der Natur und der Außenwelt gebraucht werden, um das Bild im Spiegel zu beschreiben, ist der Spiegel selber doch ein Dingsymbol, das zugleich in der tiefsten und in der (durch die Sprache) begrenzten Weise die Seele zu beschreiben im Stande ist. Das volle Bild der Seele kann nur in faßbar geformten Bildern beschrieben werden, wie wir im nächsten Abschnitt sehen werden. Der Spiegel aber kann als ein allumfassendes Symbol betrachtet werden, weil auch die ganze Welt außerhalb des Menschen nur eine magische Widerspiegelung des Menschenwesens

ist, wenn der Mensch die magischen Worte und Bilder daraus abzulesen vermag.

Die Bedeutung der Rückschau für den Dichter

Hesses Gebrauch der sinnlichen Assoziation aus der Kinderwelt, die zu einer tiefen seelischen Ein- und Rückschau führt, ist der Technik Prousts sehr ähnlich. Proust baut die Ganzheit seines Werkes auf Kettengedanken auf, die ihn von der Wiedererfahrung eines sinnlichen Erlebnisses aus der Kinderwelt in das Innen seines Unbewußten führen und von da auf die Suche nach der verlorenen Zeit, "A la recherche du temps perdu". In DU COTE DE CHEZ SWANN beschreibt Swann ein sinnliches Erlebnis: der Geschmack einer mit Tee vollgesogenen "Madeleine" (eine Keksart), der ihn sofort zurück in die Erlebnisphären einer schuldlosen Gartenwelt bringt. Das Werk basiert dann auf dieser Erinnerung an die Kinderwelt und führt von da zu dem späteren Leben Swanns. Obwohl Hesse seine Werke nicht ganz in diesem Sinne aufbaut, ist die Erinnerung durch sinnliche Erlebnisse (Goldmund, Klein und der Duft der Rosen), wie wir gesehen haben, ein sehr wichtiges Element in seiner Dichtung, und die Beschreibung der Kindheit ist immer der Ansatzpunkt beim Schaffen einer Hauptgestalt. Der Anfang DEMIANs zeigt die Wichtigkeit der Erinnerung, der "recherche du temps perdu":

"Um meine Geschichte zu erzählen, muß ich weit vorn anfangen. Ich müßte, wäre es mir möglich, noch viel weiter zurückgehen, bis in die allerersten Jahre meiner Kindheit ... (103) ... Viel duftet mir da entgegen und rührt mich von innen mit Weh und mit wohligen Schauern an ... " (III, 103) (54)

Proust beschreibt in unübertrefflicher Weise den Prozeß der Erinnerung durch ein wiederholtes sinnliches Erlebnis, das des Eintritts in "l'édifice immense du souvenir":

"Quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir." (55)

Er beschreibt weiter, wie alle Bilder seiner Jugend, alle Formen, die sich schienen, aus der Teetasse kommen:

"tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville
et jardins, de ma tasse de thé." (56)

Aber Hesse geht in seinem Suchen noch weiter zurück, zur vorzeitlichen Herkunft des Menschen, um den Ursinn des Lebens zu verstehen. In diesem Sinn scheint seine Dichtung ein höheres Niveau als die Prousts zu erreichen: Proust leidet noch unter der Täuschung der Zeit, er findet Erlösung nur im Tode, während Hesse die Zeit hinter sich läßt und Erlösung im Glauben an die Einheit findet. Aber auch die "Erinnerung" an eine Urexistenz und ein Paradies wird manchmal in seiner Dichtung durch eine sinnliche Anregung erweckt, wie wir im Bild des sterbenden Fisches sahen. Emil Sinclair geht nicht nur in seine eigene Kindheit zurück, sondern auch "noch über sie hinaus in die Ferne meiner Herkunft zurück" (III, 103).

Auf der Suche nach dem Paradies seiner Herkunft soll der Mensch den Ursinn des Lebens, in Urbildern ausgedrückt, finden, das vollkommene Urwesen des unvollkommenen Menschen:

"Uns allen sind die Herkünfte gemeinsam, die Mütter,
wir alle kommen aus demselben Schlunde; aber jeder strebt,
ein Versuch und Wurf aus dem Tiefen, seinem eigenen
Ziele zu." (III, 102)

Diese ewige Suche nach der Vollkommenheit, der Paradiesbilder in Parallele zu Hesse, finden wir weniger ausgeprägt bei Proust als bei Gide. In Gides bildlicher "Erklärung" der Aufgabe des Dichters, LA TRAITE DE NARCISSE, die wir schon im Zusammenhang mit Kunst und Vergänglichkeit erwähnten, erkennen wir eine auffallende Ähnlichkeit mit Hesses Betrachtung der dichterischen Vision, die wir in diesem Kapitel beschreiben werden. Gide zeichnet das Bild des Dichters, das Bild von Narcisse, der vom Paradies träumt: "Narcisse rêve au Paradis". (57) Er sieht ein Paradies: das Buch des Geheimnisses lehnt am Stamm des Wissensbaums (Yggdrasil), wo die Urworte auf den Buchseiten beim Wind in die Baumkrone geschrieben werden. Adams Sünde, die Sünde aller Menschen, ist die übertriebene Betrachtung des Ichs, das Leiden unter dem Principium Individuationis, anstatt zu erkennen, was um ihn herum geschieht. In diesem Stolz greift er an den Baum, und die Zeit, der Zerstörer aller Harmonie, wird geboren. Die Seiten des Buches werden zerrissen und zerstreut, der Mensch lebt nicht mehr in Harmonie mit der größeren Einheit der Welt. Es ist die Aufgabe des Dichters, die Seiten des Buches zu finden

und wieder zu lesen, die Aufgabe des Dichters, die Ursünde des Menschen, der sein Ich zu ernst nimmt, wieder gutzumachen, indem er als Lauschen-der Mensch und Welt als "Manifestation" der Wahrheit (la Vérité) sieht:

"Le Poète est celui qui regarde. Et que voit-il? - Le Paradis (58) ... Les poètes récolteront pieusement les feuillets déchirés du Livre immémorial où se lisait la vérité qu'il faut connaître." (59)

Ähnlich wie Hesse sieht auch Gide das Paradies nicht als eine außerhalb der Zeit liegende, entfernte, ganz unfaßbare Urwelt, er sieht es in der Welt. Der zuhörende, lauschende Mensch (nach Hesse), und "Celui qui regarde" (nach Gide) sind die Dichter. Der Glaube, daß das Paradies in den Visionen des diesseitigen Lebens zu sehen ist, entsteht aus den Träumen, die sich nicht mit dem Ich, sondern mit dem Sinn alles Lebens beschäftigen. Das Paradies wird immer wieder verloren durch ein übertriebenes Ernstnehmen des Ich: "L'individu qui songe à soi ... reperd toujours le Paradis" (60); aber das Paradies wird immer wieder in den Symbolen des Dichters neu aufgebaut, in "SA FORME VERITABLE":

"Le paradis est toujours à refaire; il n'est point en quelque lointaine Thulé. Il demeure sous l'apparence. ... le Poète pieux ... se penche sur les symboles, et silencieux descend profondément au coeur des choses, -- et quand il a perçu, visionnaire, l'idée, l'intime Nombre harmonieux de son Être, qui soutient la forme imparfaite, il la saisit, puis, insoucieux de cette forme transitoire qui la revêtait dans le temps, il sait lui redonner une forme éternelle, sa forme véritable enfin, et fatale, -- paradisiaque et cristalline." (61)

So wie Narcisse das Paradies und "le coeur des choses ... l'Idée" sieht, so meint Hesse, daß der zuhörende und lauschende Mensch in Augenblicken der tiefen Einsicht den Ursinn der Welt sehen kann.

Wie Gide das Symbol des Windes verwendet, um das Schreiben des Urwortes im Paradies zu versinnbildlichen, so sagt Hesse ähnlich, daß der zuhörende Mensch nur den Wind im Baum anzuhören braucht, um den Sinn seines Wesens, seine wahre Heimat in sich zu erkennen.

Einklang

In der Rückschau sieht der Hessesche Mensch durch den langen "Tunnel" (Klein), durch den "Schatten" der Trennung (Siddhartha), durch die "Mauerpforte" (Steppenwolf) zu seiner Kindheit hin und sieht sein Leben als eine Ganzheit. Nur dann ist er bereit zu fragen, ob dieses Leben irgendeinen Sinn und irgendeine Verbindung mit einem ewigen Wesen hat. Er sieht vor sich eine chaotische Welt von Bildern, genau chaotisch wie seine Seele, und fragt sich, ob auch sie einen Sinn haben könnten. In dieser ernsthaften Frage scheint es dem Menschen, daß die Natur ihm antwortet und ihm den Weg aus seiner Not zeigt; einen Weg, der sich nicht vernünftig begreifen läßt, sondern nur in einem Augenblick von tiefer Einsicht erlebt werden kann. Diese Antwort entspricht also dem, was der Mensch zu hören gewillt ist: sein inneres Wesen kann nicht zu ihm sprechen, weil es keine Sprache hat, aber es sucht sich seine Sprache aus den Bildern der Außenwelt und "übersetzt" seine Botschaft in die Bilder. Wenn also der Mensch bereit ist, seine innere Stimme zu hören, so scheint es ihm, daß er die Stimme der Natur höre. Dieses Übersetzenkönnen, diese Fähigkeit, das gestaltlose, sprachlose Wesen durch die Bilder der Außenwelt zu verstehen, ist die dichterische Vision bei Hesse. Er nennt es Zauber, magischen Einklang, Denken, Harmonie, Wissen und Erkenntnis, aber immer ist es ein blitzschnelles Alles-Wissen- und Alles-Verstehenkönnen, das sofort wieder vergeht: "Wissen ist Erlebnis ... seine Dauer heißt Augenblick." (EIN STÜCKCHEN THEOLOGIE, VII, 395).

Aber nicht jedem Menschen ist es gegeben, hineinschauen zu können. Die Magier sind es, die Künstler, der Träumer, die Mystiker des Mittelalters, der "fromme Mensch", als der Hesse sich selbst einmal charakterisiert, aber es kann auch der Krüppel, der Kranke, der Verbrecher sein. Diese können in magischen Augenblicken die Fähigkeit des Kindes wiedererlangen, neugierig und empfänglich zu sein, keine Grenze zwischen sich und der Natur zu fühlen, ihrer Ahnung von einem geheimen und ewigen Schöpfungsprinzip nachzugehen. In dieser Erkenntnis der Einheitsvisionen aus dem Augenblick heraus scheint Hesse stark von Dostojewski beeinflusst zu sein; wenigstens finden wir bei Hesse ein vollkommenes Verständnis für die Art der Visionen Dostojewskis.

In seiner Betrachtung von Dostojewskis IDIOT spricht Hesse von dem "Idioten" als: der "Unschuldige, das sanfte Kind ... (dessen) Unschuld keine harmlose ist". Nur der Verbrecher versteht den "Idioten" Myschkin, und "einige Menschen, einige sehr zweifelhafte, sehr gefährdete und ge-

fährliche Menschen". Diese nur verstehen wie er

"für einen Moment, für den Blitz eines Momentes, alles sein, alles mitfühlen, alles mitleiden, alles verstehen und bejahen zu können, was in der Welt ist. Dort liegt der Kern seines Wesens. Er hat Magie, er hat mystische Weisheit nicht gelesen und anerkannt, nicht studiert und bewundert, sondern ... tatsächlich erlebt." (VII, 183)

Wir denken nun an Klein, den Verbrecher, der auch einen solchen Augenblick erlebt oder zwei, seine Todesvision mit eingeschlossen. Klein "begriff, warum im Glauben edler Völker der Wahnsinn für heilig galt. Er begriff alles, was sprach zu ihm, alles war ihm erschlossen". Und er begreift in diesem Augenblick, daß in seinem Innern wie in der äußeren Welt der Erscheinungsformen ein Sinn, etwas von dem Göttlichen, etwas von einem ewigen allenthaltenden Wesen sei: "Alles war doch so einfach, so gut, so sinnvoll, sobald man es von innen sah, sobald man hinter jedem Ding das Wesen sah, ihn, Gott." (III, 517) (62) Wir denken auch an den Musiker, Kuhn, "der sucht im Lauf der Tage begierig und wachsam nach den Augenblicken wahren Lebens, deren Aufblitzen beglückt und das Gefühl der Vereinigung mit dem Schöpfer bringen, weil man in ihnen alles, auch das sonst Zufällige, als gewollt empfindet. Es ist dasselbe, was die Mystiker die Vereinigung mit Gott nennen. Vielleicht ist es das überhelle Licht dieser Augenblicke, das alle übrigen so finster erscheinen läßt, vielleicht kommt es von der befreiten, zauberhaften Leichtigkeit und Schwebewonne jener Augenblicke, daß das übrige Leben so schwer und klebend und niederziehend empfunden wird. Ich weiß es nicht, ich habe es im Denken und Philosophieren nicht weit gebracht. Doch weiß ich: wenn es eine Seligkeit gibt und ein Paradies, so muß es eine ungestörte Dauer solcher Augenblicke sein." (II, 126) Und wir denken an den Dichter Peter Camenzind; er wollte durch seine Dichtung (63) den Menschen das "stumme Leben der Natur" wieder nahebringen und sie lehren, "auf den Herzschlag der Erde zu hören, am Leben als Ganzes teilzunehmen". Und weiter wollte Camenzind zeigen, daß "der innerste Kern jedes Wesens" zu Gott führt (I, 329). Zuletzt denken wir an den Dichter Hesse, der versucht, die magischen Augenblicke des Einklangs von außen und innen und dadurch einen ewigen Sinn in seinen Werken dauerhaft und sichtbar zu machen:

"Oft sehe und fühle ich die Außenwelt mit meinem Innern in einem Zusammenhang und Einklang, den ich magisch nennen muß." (Kurzgefaßter Lebenslauf, IV, 484)

Hesse drückt dieses Thema des Einklangs von Innen- und Außenwelt in verschiedenen Motiven aus: in den Bildern von Vogel, Wasser, Feuer, Baum, Wind. Aber alle Symbole predigen dasselbe Wort: Selbstverwirklichung, und sind Wegweiser zum selben Ziel: Einheit. In diesem Augenblick der Einsicht realisiert sich Hesses philosophische Idee, daß die Natur nur die innere Welt des Menschen widerspiegelt, nach der Vorstellung: "was außen ist, ist innen". (INNEN UND AUSSEN, II, 839) Die Natur ist nur soviel, wie der Mensch in sie hineinsieht und ihre Stimme ist in Wirklichkeit nichts als das Verständnis der eigenen Not, das eigene Streben nach Selbstverwirklichung. Diese Symbolgestalten der Natur, die ihr eigenes Wesen erfüllen und ein Teil der Einheit sind, zeigen dem Menschen, daß auch er in seinem Streben sich als einen Teil des ewigen Wesens erkennen darf.

Auf welche Weise diese Sinnbilder zum Menschen "sprechen" können, werden wir noch zu zeigen haben. Selbstverständlich spielen die Sinne für das Verständnis die Hauptrolle, da jede Form der äußeren Welt sich zuerst durch die Sinne ihren Weg zum Wesen des Menschen bahnen muß. Aber eine rein sinnliche Verbindung zwischen Innen- und Außenwelt würde Hesses Vorstellung von der Existenz der Außenwelt und der Rolle der Betrachtung oder Meditation widersprechen. Sie würde die Gegensätze als Gegensätze, die Außenwelt als Außenwelt belassen. Camenzinds Ausdruck vom Hören des "Herzschlags der Natur" enthüllt, daß alles viel weniger eine Frage der Sinne als vielmehr die Frage irgendeiner magischen, übersinnlichen Verbindung ist. In PIKTORS VERWANDLUNG gebraucht Hesse den Ausdruck "unbekannte Kraft" (64), um die Anziehung des Baumes auf das Mädchen zu beschreiben. Ein Mittel, das Hesse in diesem Zusammenhang benutzt, um diese magische, "unbekannte Kraft" zu beschwören, die die Botschaft der Natur dem Menschen hörbar macht, ist die Synästhesie.

Man kann die Synästhesie als die magische Offenbarung der neuen Verhältnisordnung zwischen den verschiedenen Sinnen definieren. Sie zeigt, daß die Botschaft der Natur mehr als eine einfach sinnliche Wahrnehmung ist, sondern das magische Erkennen einer Unbegrenztheit zwischen Innen- und Außenwelt. Klingsor, zum Beispiel, "sah Töne, hörte Farben" (III, 594). Und Anselm in seinem Garten merkte, "wie sonderbar nahe Geruch und Geschmack beisammen waren und oft ineinander übergingen und eins wurden". (III, 368) Eine bis ins Detail ähnliche Auffassung der Synästhesie finden wir in E. T. A. Hoffmanns GOLDENEM TOPF, und wir dürfen einen gewissen Einfluß Hoffmanns auf Hesse annehmen. Für Anselm in IRIS wie für Anselmus in GOLDENER TOPF sind die Grenzen zwischen den Sinnen aufgehoben, und damit die Grenzen zwischen Innen- und Außenwelt: "Blumen und Blüten dufte-

ten um ihn her, und ihr Duft war wie herrlicher Gesang von tausend Flötenstimmen (65). Auch Joseph Berglinger in Wackenroders HERZENSERGIESSUNGEN hat ein synästhetisches Erlebnis von Tönen und Worten: "Manche Stellen in der Musik waren ihm so klar und eindringlich, daß die Töne ihm Worte zu sein schienen." (66)

Eine der wichtigsten synästhetischen Wechselbeziehungen ist für Hesse das synästhetische Erleben von Farben und Musik, wie wir bereits bei der Betrachtung von Klingsor sahen.

Im KURZGEFASSTEN LEBENSLAUF empfindet Hesse

den hellen frohen Klang des Zinnober, den vollen reinen
Klang des Gelb, den tiefen rührenden des Blau, und die
Musik ihrer Vermischungen bis ins fernste, blasseste Grau
hinein ... (IV, 487)

Im GLASPERLENSPIEL unternimmt der junge Knecht den Versuch, diese Art synästhetischer Erlebnisse festzuhalten durch den Aufbau eines Systems der einander entsprechenden musikalischen Töne und Farben: er "arbeitete ein System der Klangfiguren und die Feustelsche Theorie von der Entsprechung zwischen der Farbenskala und den musikalischen Tonarten durch" (VI, 201). Aber es lohnt sich nicht, wie Knecht hier versucht, ein synästhetisches Erlebnis festhalten zu wollen oder in einem System zu verewigen. Es bleibt, wie Knecht in der Beschreibung seines synästhetischen Erlebnisses (Vorfrühling-Holunderbaumstamm-Schubertmusik) bemerkt, immer nur eine "private" Assoziation. Knecht riecht an diesem Tag an einem Holunderbaumstamm, "der alle die andern Frühlingsgerüche in sich ... summiert ... zu haben schien", und hört kurz nachher ein Frühlingslied von Schubert. Und seither riecht er immer, nachdem er die ersten Akkorde gehört hat, "sofort und unbedingt den herben Pflanzengeruch wieder, und beides zusammen heißt: Vorfrühling" (VI, 142-3).

Das synästhetische Erlebnis zerstört also die spezifischen Eigenschaften einer Erscheinungsform und läßt den Menschen das eigenschaftslose Wesen hinter der Form schauen.

Der Vogel

Wir beginnen mit dem einfachsten Bild, dem Vogelbild, und wir sehen, daß der Mensch, der die Vogelsprache versteht, auch die Geheimnisse der Natur, auch den Sinn seines eigenen Wesens zu verstehen vermag. In MERKWÜRDIGE NACHRICHTEN VON EINEM ANDERN STERN lernt der Bote

alles, was das Leben **ihn** lehren sollte. Er sagte dem König des anderen Sternes:

"Mit jenem großen Vogel ... hatte ich in der Nacht ein Gespräch, und erst jetzt kann ich seine Worte verstehen, denn **er** sagte, es gebe viel, viel mehr Leid und Schlimmes in **der** Welt, als ich wüßte." (III, 313)

Dieser Vogel fliegt ihn in die Welt des Bösen, aber auch wieder davon weg, dem unvermeidlichen Pfad der Menschenentwicklung entgegen. Auch Leo in der **MORGENLANDFAHRT** versteht die Vogelsprache (VI, 23). Anselm in **IRIS** identifiziert die "seltene, süße Stimme" des Vogels mit der Stimme der gestorbenen Iris (III, 382). Als Anselm aus der diesseitigen Welt in die Welt der Einheit und Ewigkeit eintritt, singt "in seiner Brust ... der Vogel fort, mit der geliebten Stimme ... sang der Vogel hell und Anselm schritt ... ins blaue Geheimnis des Innern." (III, 382) In **KINDHEIT DES ZAUBERERS** spricht der Papagei die Sprache des Menschen; er ist "ein Alleswischer, der einen langen Traum erzählte". (II, 748)

Ein sonderbarer Vogel ist der Vogel von Montagsdorf (Montagnola) in **TRAUMFÄHRTE**, ein Vogel, den man "seit Urzeiten und Menschengedenken" kannte (IV, 538). Die Sprache dieses Vogels erzählt auch von etwas Überirdischem, Paradiesischem. Nachdem man seinem Lied gelauscht habe, denke man "an alles Schöne und Vorbildliche und nehme sich im Innern vor, ein anderer und besserer Mensch zu werden" (IV, 539). Dieser Vogel erzählt vom Sinn alles Wesens, er ist der Augenblick, die flüchtige Vision, und sobald man ihn festhalten will, muß er verschwinden. Er macht seine Mitteilung nur in Form von Bildern, von Bewegungen, nie von exakten Worten:

"Seine Bewegungen seien geschmeidig und ausdrucksvoll; es scheine immer, als habe er mit den Augen, dem Kopfnicken, dem Schopfrücken, mit Gang und Flug etwas mitzuteilen, einen an etwas zu erinnern, er erscheine immer wie im Auftrag, wie ein Bote, und so oft man ihn gesehen habe, müsse man eine Zeitlang an ihn denken." (IV, 541)

- Wasser

Der direkteste sinnliche Kontakt, den **der** Mensch mit der Natur haben kann, besteht im Schwimmen. In dieser Weise identifiziert er sich völlig mit dem Wasser, ist er ihm völlig hingegeben, ist er nackt und ohne Maske vor ihm, empfänglich für alle seine Geheimnisse. Als Goldmund das Kloster verläßt,

muß er durch einen Bach schwimmen. Dadurch gibt er sich völlig der Natur hin: er ging

"nackt durch den tiefen, stark strömenden Bach,
bis an die Brust im kalten Wasser." (V, 87)

Es ist, als ob sein Eintauchen in das kalte Wasser das Leben im Kloster weg-gewaschen hätte. Jetzt ist er bereit, die Stimme der Natur zu verstehen. Auch bei Hans Giebenrath werden die Angst und alle Leiden seiner Examensperiode im Fluß weggewaschen, als er "den Fluß seinen schwächtigen Leib umarmen" fühlt (I, 396). Er nennt das Wasser seine "schöne Heimat" (396). Der Erzähler in SCHÖN IST DIE JUGEND führte "Schwüle und Wehmut mit dem frischen Flußwasser abrinne" (I, 741). Hermann Lauscher sagt, er würde sein Leben hingeben für das Gefühl des Schwimmens: "Für das Gefühl der Fülle und des Genusses, nachdem ich durstete" (I, 206). In AM STRAND beschreibt Hesse diese Fülle des Genusses, den Lauscher meinte:

"draußen beim Schwimmen empfinde ich eine Ahnung
von Kühle, tief tauche ich in den dunklen blauen Ab-
grund hinab. Ich lege mich auf den Rücken, treibe lang,
jede Welle schlappet mir launaß über Augen und
Mund, aber der Wind kühlt, langsam, mit leisem Saugen
zieht er die Hitze aus meiner aufatmenden Haut." (III, 874)

Im KURGAST empfindet Hesse das Wasser als "geheimnisvoll", indem er die Fülle seiner zauberischen Gewalt beim Baden fühlt:

"Und um mich her spielt die wunderbare Wärme des
geheimnisvollen Wassers, das da seit tausend Jahren
aus unbekannten Küchen der Erde rinnt ... (IV, 30)

Nicht nur die zauberische Wärme, sondern auch das Gefühl des "tiefdurch-kühlt"-Seins wird beim Baden empfunden. In der MORGENLANDFAHRT badet Hesse ganz am Anfang in einem Zauberfluß "mit weißen leuchtenden Meer-jungfern" und "sie nahmen mich mit sich hinab in die mondkühle Kristallwelt ihrer Heimat, wo sie unerlöst und träumerisch mit den Kronen und Goldketten ihrer Schatzkammern spielen. Monate schienen mir in der funkelnden Tiefe zu vergehen." Bis er "emportauchte und tief durchkühlt ans Ufer schwamm".

Diese Kühle empfindet auch Harry Haller; sie kann hier auch als eine Assozia-tion zur kühlen Sternenhelle gesehen werden.

Das Baden in Verbindung mit einem ewigen Geheimnis kommt auch bei Novalis vor, im ersten Traum Heinrichs von Ofterdingen. Heinrich

"entkleidete sich und stieg in das Becken. Es dünkte ihn,

als umflösse ihn eine Wolke des Abendrots; eine himmlische Empfindung überströmte sein Inneres." (67)

Das Zuhören und Lauschen am Wasser bedeutet Teilnahme an der "Melodie der Ewigkeit", an der Musik des Lebens. Man muß bereit sein, um mit der Stimme des Wassers eins werden zu können. Das Horchen am Wasser auf die Stimme des Lebens mutet im Werk Hesses wie ein musikalisches Crescendo an. Von der leisen Sopranstimme eines kleinen Tropfen Wassers zum sanften Geräusch des Brunnens, zur Symphonie des Flusses bis zum vollen Baß des Meeres; das ganze Crescendo des Lebens klingt in Hesses Wasserbildern auf.

In **VOR EINER SENNHÜTTE IM BERNER OBERLAND** (68) hört Hesse die Stimme eines Tropfens: "Vom Schneerand auf dem Bretterstoß rinnt sachte ein stiller Tropfen um den andern und verrinnt lautlos im saugenden Holz, und das Tauwasser klatscht freudig vom Dach." Die Stimme vertieft sich im Geräusch des Brunnens. So hört Knecht "durch die Morgenstille den kleinen Wasserstrahl des Brunnens klingen, Melodie der Ewigkeit" (VI, 208). Knecht ist hörbereit, "mehr und mehr versinkend, mehr träumend als kontemplativ". Es ist, als ob der Brunnen seine eigene Anima hätte: "der Brunnen träumte und redete unermüdet weiter" **BILDERBUCH** (III, 742). Hermann Lauscher empfindet "schlaflose Nächte", als er "den weltverlorenen ewigen Brunnen" rauschen hört: "Immer dieses Brunnengeräusch" beunruhigt es ihn (I, 174). Die Verbindung des Brunnens mit dem Geheimnis und Zauber der Erdtiefe offenbart die Erzählung **KINDHEIT DES ZAUBERERS**, wo ein magischer kleiner Mann in einen Brunnen springt und in der Quelle verschwindet (IV, 459).

Hans Giebenrath hört den Brunnen in der Gerbergasse in **UNTERM RAD** "sonderbar laut und tönend" plätschern (I, 518). Der Brunnen will Hans vom ewigen Wesen und vom Sinn des Lebens sprechen, aber Hans ist nicht bereit zu verstehen und er horcht nicht auf seine Stimme.

Im Fluß vertieft sich die Lebensstimme noch mehr. Es ist, als hätte der Fluß mehrere Instrumente und eine reichere Orchestrierung. Siddhartha sagt zu Vasudeva: "der Fluß hat ... sehr viele Stimmen. Hat er nicht die Stimme eines Königs, und eines Kriegers, und eines Stieres, und eines Nachtvogels, und einer Gebärenden, und eines Seufzenden, und noch tausend andere Stimmen?" (III, 699). Und als Siddhartha diese Stimmen, "alle zehntausend Stimmen zugleich" hört, versteht er den Sinn der Natur, erlebt er das Gefühl vom "Einklang" mit seiner Welt. In dieser Vision sieht er auch, daß der Fluß nur eine Erscheinungsform ist, in der das Ewige sich verbirgt: Vasudeva und Siddhartha "hörten beide dem Wasser zu, welches für sie kein Wasser war,

sondern die Stimme des Lebens, die Stimme des Seienden, des ewig Werden-den" (III, 699). Hier wiederholt sich Siddharthas erste Vision am Fluß, als er ihm mit Vasudeva zum erstenmal überquerte: "Sinn und Wesen waren nicht irgendwo hinter den Dingen, sie waren in ihnen, in allem." (III, 647) Wie der Brunnen im BILDERBUCH, so hat auch der Fluß im FLÖTENTRAUM anthropomorphe Züge:

Der Fluß, wie er ihn sang, kam als ein taumelnder Zerstörer von den Bergen herab, finster und wild, knirschend fühlte er sich von den Mühlen gebändigt, von den Brücken überspannt, er haßte jedes Schiff, das er tragen mußte, und in seinen Wellen und langen grünen Wasserpflanzen wiegte er lächelnd die weißen Leiber der Ertrunkenen (III, 298).

Auch dieser Fluß beschreibt die Macht des Lebens und den ewig unzerstörbaren Rhythmus von Leben und Tod, über den er lächelt. Es ist dies der Fluß, auf dem der junge Dichter sein Boot steuern muß, und was er von seiner Stimme gelernt hat, wird die Substanz seiner Dichtungen sein.

Der Gesang des Meeres ist die volle Baßstimme des Lebens: die "in großem Rhythmus sang" (EINE STUNDE HINTER MITTERNACHT, I, 17). Peter Camenzind empfindet den Rhythmus des Meeres in Genua als "das Ewige und Unwandelbare", das mit ihm "für Leben und Tod" befreundet sein wird (I, 289). Der Musiker Kuhn hört an der Nordsee "Tag und Nacht das alte Lied des Meeres" (II, 156). Das Meer spricht "tief, alt, klug, uralte" zu Kuhn. Er hört und versteht.

"Einklang" kann auch in einem nichtmusikalischen Sinn verstanden werden. Der Mensch sieht die Einheit für einen Moment in den wechselnden Formbildern des Wassers, im ewigen Aufbau und Zerstören der Bilderwelt, wo jedes Bild nur einen Augenblick dauern kann. So sieht Govinda in seiner Vision die Einheit in "einem strömenden Fluß" von Bildern, "welche doch alle zugleich dazusein schienen, welche alle sich beständig veränderten und erneuerten ..."

Er sah das Gesicht eines ... sterbenden Fisches, mit brechenden Augen - er sah das Gesicht eines neugeborenen Kindes, rot und voll Falten, zum Weinen verzogen - er sah das Gesicht eines Mörders, sah ihn ein Messer in den Leib eines Menschen stechen - er sah, zur selben Sekunde, diesen Verbrecher gefesselt knien und sein Haupt vom Henker mit einem Schwertschlag abgeschlagen werden - er sah die Körper von Männern und Frauen nackt in Stellungen und Kämpfen rasender Liebe, er sah Leichen aus-

gestreckt, still, kalt, leer - er sah Tierköpfe ... er sah
Götter." (III, 731)

Und er sieht die Gesamtheit der immer wieder sterbenden und werdenden
Formen. Über allen diesen Formen

"war beständig etwas Dünnes, Wesenloses, dennoch Seiendes
... wie eine Maske von Wasser, und diese Maske lächelte."
Es war das "Lächeln der Einheit über den strömenden Gestal-
tungen." (III, 732)

Ob Wasser die Form ist oder Feuer, stets ist das gestaltlose Strömen der
Eigenschaften des Sinnbildes wichtiger, als seine eigene Form. Daraus
ist ersichtlich, daß für Hesse alle äußere Form unwichtig ist, wesentlich
ist nur die Einheit und der ewige Sinn, den sie verkörpert. Auch im Feuer-
bildsehen wir eine Vielfalt von Bildern, deren Gesamtheit eine Ahnung der
Einheit vermittelt. Als Emil Sinclair ins Feuer schaut, sieht er eine neue
Welt von Bildern, die das Feuer zugleich aufbaut und zerstört:

eine kleine schlanke Flamme schoß empor, ich sah in ihr
den Vogel mit dem gelben Sperberkopf. In der hinterben-
den Kaminglut liefen goldig glühende Fäden zu Netzen
zusammen, Buchstaben und Bilder erschienen, Erinnerun-
gen an Gesichter, an Tiere, an Pflanzen, an Würmer und
Schlangen ... Das Schauen ins Feuer hatte mir gutgetan ...
(III, 194)

Als Augustus ins Feuer schaut, sieht er das ganze Zimmer von kleinen tan-
zenden und singenden Kindern bevölkert. Als er sich von seiner Jugend ent-
fernt, wird das Schauen ins Feuer und der Anblick der Engelkinder im Feuer
"ein ferner Traum" (III, 269). Erst nachdem er im Spiegel sein Wesen ohne
Maske erschaute, war er fähig, die Bilder im Feuer, die Engel und das
Paradies wiederzusehen:

Nun war das Feuer kleingebrannt, und Augustus starrte ...
in die schwache Röte wie einstmals in seiner frühen Kind-
heit ... und tausend kleine, strahlende Geister kamen ge-
schwebt und kreisten frohmütig in kunstvollen Verschlin-
gungen umeinander und in Paaren durch die Luft. Und
Augustus schaute und lauschte und tat alle seine zarten
Kindersinne weit dem wiedergefundenen Paradiese auf.
(III, 285)

Die verschiedenen Wasserbilder sind in Hesses Dichtung die häufigsten Natur-

symbole. Für Hesse, den "bodenlosen" Menschen (STEPPENWOLF, IV, 199), bedeutet es nicht bloß einen Abgrund, sondern auch das "weiche, mächtige" wasserhafte Geheimnis, das er immer sucht und das ihn gleichzeitig auf seinem gefährlichen Gang unterstützt. Von seinem frühen Leben bis in sein Alter ist Hesse dieser symbolischen Unterstützung dankbar:

Ohne sor aqua, ohne Schwester Wasser, hielt ich nirgends aus.
Wer sollte auch das Wasser nicht lieben! Es ist beweglich,
weich, rein, mächtig, es spiegelt den Himmel und die un-
sichtbaren Farben. (69)

So sagte er 1907. Und 1946, in SPÄTE PROSA, beschreibt Hesse seine Welt als eine, die immer wieder von "Wasser und Himmel" beherrscht wird:

Es ist mir zur Zeit nicht eben um das Grübeln und Deuten zu tun,
es ließe sich sonst über diese Rückkehr aus einer statischen
in eine dynamische Welt manches Hübsche phantasieren.
Da ist es denn nun wieder und spricht mich in unvergessener
Sprache an, das Grenzenlose, Meerähnliche, Feuchte, Spiegeln-
de, sich Verschleiernde und Entschleiernde, ewig Veränder-
liche und Wechselnde einer Welt, in welcher Wasser und Him-
mel alles andere beherrschen. (IV, 839)

Lebensbaum

Obwohl die Natur über den Sinn des Menschenwesens in allen ihren Erscheinungsformen spricht, wird es besonders im Bild des Baumes deutlich, wie der Mensch in der Betrachtung der Natur das Bild seines Innern abliest (III, 422). Hesse verwendet hier die uralte Tradition des Lebensbaumes, um zu zeigen, wie der Wesenskern des Baumes dem ewigen Wesen des Menschen entspricht. Wie das Leben im Hesseschen Sinn nur von den Menschen erkannt wird, die in das Chaos ihres Unterbewußtseins stürzen und dabei zu einem Verständnis ihres inneren Wesens hinter den äußeren Gesichtern gelangen, so sind diese Menschen auch die einzigen, die die Früchte des Lebensbaumes wirklich "essen". Nur der Mensch, der sein eigenes Wesen verstehen will, versteht in seinen Augenblicken der Einsicht die Bilder der Welt. Das symbolische "Essen" drückt also im kürzesten Sinn das Sehenkönnen jener Elemente aus, die in allen Menschen sind, und das Verstehenkönnen, inwiefern die Schuld und der Drang nach Erlösung zur ewigen Struktur des Menschenwesens gehören. Aber noch mehr liegt in der Bedeutung des Lebensbaumsymbolos. Der Baum verlangt nicht nur ein Sehen und ein Verstehen; er verlangt auch eine Art Verantwortlichsein. Wie das Baumsymbol von dem tiefsten Sinn des Menschenwesens sprechen

kann, so soll der zusehende und zuhörende Mensch diese Summe auch in seinem Leben verwirklichen. Hesses einzige "Moral" ist die Selbstverwirklichung, und nirgends tritt sie stärker und klarer hervor als durch das Baum-symbol.

Der Heide aus DER BEICHTVATER beschreibt die Erlösung durch Jesus als "die Wanderung Adams vom Baume der Erkenntnis zum Baume des Lebens" (VI, 630). Obwohl Vater Dion die Unfähigkeit dieser Gleichnisse als absolute Wahrheit erkennt, sieht er den Lebensbaum als den symbolischen Weg zur Erlösung, die selber durch kein Bild zu erklären sei. Die Wichtigkeit des Baumsymbols sehen wir auch in dem GLASPERLENSPIEL-Gedicht "Ein Traum":

...
 Wie Adam auch vom anderen Baume aß
 Vom anderen Baum? Von welchem? Dem des Lebens!
 So ist Adam unsterblich? Nicht vergebens ...
 (VI, 549)

Das Bild des Erkenntnisbaumes sahen wir schon als ein Grenzsymbol zwischen der Gartenwelt und der Welt des Erwachsenen. Was die vielen spezifischen Bedeutungen des Lebensbaumes sind, werden wir durch seine Rolle erst vor allem im GLASPERLENSPIEL, aber auch in der mannigfaltigen Verwendung in anderen Dichtungen sehen. Vater Dion erklärt in seinem Gespräch dem Famulus (KNECHT) weiter, daß er durch seine Erkenntnis der Schuld, von der die meisten wie "Kinder" keine Ahnung haben, die große Verantwortlichkeit auf sich nehmen und das Gewicht der kleinen Sünden aller Beichtenden als einen Teil der gesamten Unschuld des Lebens auf seinen Schultern tragen muß.

Wie sich die einzelnen Sünden für Vater Dion und für Knecht nicht im Augenblick abladen und vergessen lassen, sondern zu anderen tieferen Aspekten des Schuldproblems, zu anderen Seiten des Lebensbaumes führen, so gelingt auch Harry Haller dieses kindliche Vergessen nicht:

Weiter um die Krone des Lebens zu werben, weiter um die
 endlose Schuld des Lebens zu büßen, war mit bestimmt.
 Ein leichtes Leben ... das war nichts für mich (IV, 350).

Harry Hallers erstes Liebeserlebnis - das erste Liebeserlebnis (das Essen vom Baume der Erkenntnis) bedeutet in Hesses Dichtung fast immer das Ende der Gartenwelt - vollzieht sich "unterm wehenden Ulmenlaub" (IV, 397). Seine letzte Nacht mit Maria ist der Gipfel seiner Wiederentdeckung einer "unschuldigen" Liebe, und wird im Sinnbild des Baumes der Erkenntnis be-

schrieben; er "verbiß (sich) noch einmal in die süße Frucht des Paradiesbaumes" (IV, 351). Und der nächste Tag bringt den Wendepunkt. Ehe Haller seine Vision des Magischen Theaters (sein Sturz ins Unbewußte) hat, zeigt Hesse uns Hallers Fortschreiten in dieser größeren Welt und sein "Werben um die Krone des Lebens" (das Wort Krone suggeriert sofort das Baumbild): Harry Haller ißt von den Früchten des "Lebensbaumes", er ißt Kastanien, die ein Straßenhändler ihm anbietet. Und danach besucht Harry ein Kino, wo er einen Film über die Wanderung der Israeliten -- das Durchschreiten des Roten Meeres -- anschaut; dieser Film stellt gleichnishaft auch Harrys eigene Position dar: das Durchschreiten des Roten Meeres ist zugleich der erste Schritt aus der (ägyptischen) Gefangenschaft, der erste Schritt der Auswanderung und der erste Schritt zur Heimkehr. Harry ist noch weit von "Heimkehr" und Erlösung und von einem vollen Verständnis der Heiterkeit entfernt, aber er hat sein Gefängnis aufgebrochen und ist auf dem Wege zu sich selber, er hat einen ersten Biß in die Früchte des Lebensbaumes getan.

Im INDISCHEN LEBENSLAUF geht Dasa auch aus dem Wissen um Schuld durch das Chaos seines Unterbewußtseins zur tieferen Schuldkenntnis und zur Selbsterkenntnis durch Buße und er geht weiter, zu seiner Erlösung. Diese Erlösung wird nicht durch Symbole gedeutet -- sie ist "jenseits der Bilder" (VI, 685). Aber diese Entwicklung bis dorthin erkennen wir im Sinnbild des Baumsymbols. Dasa springt vom Baum, wo er seinem Bruder aufgelauret hat und tötet ihn, darauf wandert er verzweifelt und suchend durch den Wald, bis er wieder den Yoga sieht, der "regungsloser als ein Baum" unter einem "vielstämmigen Baume" (VI, 644) saß. Unter den Bäumen findet Dasa seinen Dienst, und eine mögliche Loslösung von "dieser endlosen Bilderschau", die er versuchte, "zum Stehen zu bringen und auszulöschen" (VI, 683). Die Bäume als Erscheinungsformen waren wie Pfeile, die Dasa zum Leben "jenseits der Bilder und Geschichten" und zum ewigen Reich der Geisteswelt führen konnten.

Die Augenblicke des Hörenkönnens der Naturstimme, die Schau des Sinns der Erscheinungsformen führen weiter und führen am Ende aus der Welt der Gleichnisse heraus. Wie Anselm seinen Weg zum ewigen Wesen hinter den Bildern durch das Bild des Blumenkelches findet, so findet Dasa sein Geistesleben durch den Wald, durch die Bäume. Jeder Mensch, der vom Erkenntnisbaum ißt und die Kinderwelt verläßt, muß nachher entweder eine falsche Wiederkehr in die Sackgasse des Gartens tun oder nach dem Lebensbaum und seinen neuen Früchten ausgehen.

Wir behandelten schon das große Kastanienbaumbild in NARZISS UND GOLDMUND im Zusammenhang mit Goldmunds Leben. Aber auch dieses Sinnbild

versagt bei der Beschreibung seiner letzten Tage.

Goldmund hängt nicht mehr an der Welt der Erscheinungen, er klagt nicht mehr wie im Kerker bei Agnes: "Oh du schöne strahlende Bilderwelt, wie soll ich dich lassen." (V, 263) Seine Erlösung wird auch im kleinen Natursymbol versinnbildlicht. Goldmunds Wesen ist vom Bild der Mutter ausgefüllt, neben dem das Baumbild in Nichts versunken ist. Ohne Klage, aber voll Neugier schaut Goldmund dem Tod entgegen:

Es gibt kein Jenseits. Der verdorrte Baum ist tot für immer ... Ich kann mich von dem Gedanken nicht trennen, daß statt des Todes mit der Sense es meine Mutter sein wird, die mich wieder zu sich nimmt und in das Nichtsein und in die Unschuld zurück führt.
(V, 318)

Obwohl dieses Leben "jenseits der Bilder" im engeren Sinne über dieses Kapitel und über diese Arbeit selbst hinausführt, setzten wir uns damit auseinander, um dadurch die Grenze klar zu machen, bis zu der das Baumsymbol führt und wo seine Bedeutung aufhört. Wir sahen dabei, wie der Lebensbaum alle Bilder der Erscheinungswelt in sich verkörpert und so zu einem Symbol des Lebensganzen wird.

In manchen Stellen vergleicht Hesse ausdrücklich das Leben eines Baumes mit dem eines Menschen. Den ausführlichsten Vergleich finden wir in seiner Skizze BÄUME in dem Buch WANDERUNG. Neben dem Vergleich in der Einleitung zu PETER CAMENZIND, wo die Bäume mit "Kriegsleuten" in Parallele gesetzt werden und dem Bild in FUSSREISE IM HERBST, wo die Bäume auf der Wetterseite des Waldes als "wandelbare und maskentragende Menschen" erscheinen (I, 626), gibt es noch viele Varianten in diesem Bild-Gleichnis. Der Baum kann Frau, Mann und Kind beschreiben. Das "beschädigte Menschentum" des kleinen Pierre witterte Sturm und fand keine Wurzeln und Kräfte in sich, ihn auszuhalten (II, 549). Gertrud war am Beginn des Buches "schlank und gesund wie ein junger Baum" (II, 84) und am Ende "hielt (sie) sich wie ein junger Baum, als stünde sie auf unerschütterten Wurzeln". (II, 190) Zwei anderen Bildern begegnen wir in UNTERM RAD. Das erste ist das Bild Hindingers, des Vaters des ertrunkenen Schülers.

In seinem Schmerz stand er

wie ein dürres Bäumlein im Winter, so verlassen und hoffnungslos und preisgegeben, daß es ein Jammer zu sehen war. (I, 461)

Das andere, ein wunderbares Bild, beschreibt Hans Giebenrath nach seiner Rückkehr vom Kloster in eine verspätete Gartenwelt. Diese neue Entdeckung der einmal geliebten, aber verbotenen Welt der Natur ist aber zu spät. Und wie der Baum, den Hesse hier schildert, nie wieder ein rechter Baum werden kann, so könnte Hans Giebenraths organische Ganzheit nie zur Verwirklichung gelangen.

Wie ein Baum entgipfelt wird, treibt er gern in Wurzelnähe neue Sprossen hervor, und so kehrt auch eine Seele, die in der Blüte krank wurde und ver-
darb, in die frühlingshafte Zeit der Anfänge und ah-
nungsvollen Kindheit zurück, als könnte sie dort neue Hoffnungen entdecken und den abgebrochenen Lebens-
faden aufs neue anknüpfen. Die Wurzelsprossen geilen
saftig und eilig auf, aber es ist ein Scheinleben, und
es wird nie wieder ein rechter Baum daraus. (I, 495)

In Hesses Dichtung findet der Mensch seine größte Entsprechung in der Natur im Bild des Baumes in seinen unendlich vielen Gestalten und Betrachtungsmöglichkeiten. Wenn der Mensch sich als Teil der Natur fühlt, dann kann er die Botschaft des Baumes am ehesten hören, wie Hesse selbst in seiner Skizze BÄUME (III, 405 f) sagt: "Bäume sind für mich immer die eindringlichsten Prediger gewesen." Nicht nur durch alle seine Sinne kann der Mensch diese Botschaft in sich aufnehmen, sondern auch durch eine Art Empfindung oder Intuition; durch seine eigene Einbildungskraft. Der zuhörende Mensch in Hesses Dichtung kommt in physischen Kontakt mit dem Baum; er tastet Stamm und Äste mit seinen Fingern ab, er lehnt sich an ihn an oder er sitzt einfach darunter und "gibt sich dem Spiel der Sinne ... hin" (TRAUM-FÄHRTE, III, 424). Ganz sinnenhaft und erotisch ist Goldmunds Traum-
erfahrung des Baumes:

Er lehnte sich tastend an einen Baum, griff nach einem
Ast und sah und fühlte zwischen Stamm und Ast ein Ge-
kräusel wirrer dichter Haare nisten wie das Haar in der
Höhle einer Achsel. (V, 66)

Knulp lehnt an einem Baumstamm, als er vor der Küche der Nachbarn steht und auf Bärchen wartet (III, 33) und als er über seine Wanderschaft nachdenkt (39). Han Fook, der Dichter, lehnt "an dem Stamm eines alten Baumes" (III, 293). Goldmund lehnt auch an einem Baum als er Abschied vom Kloster nimmt; sein altes Leben "verlor an Wirklichkeit" (V, 75) und er schaute vorwärts zu einem neuen. Der Bote in dem Märchen MERKWÜRDIGE NACHRICHT VON EINEM ANDEREN STERN sitzt unter einem "Gedankenbaum"

(III, 319), Vater Dion erscheint erstmals dem Famulus "an einen Stamm gelehnt" (VI, 622), und jede wichtige Stufe in Siddharthas Leben bringt ihn mit dem Baum in Berührung, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden. In der ersten Zeit bei den Samanas macht er seine "Versenkungsübungen" unter einem "Bananenbaum" (III, 621). Vor seinem Abschied von Kamala sitzt er "unter einem Mangobaum nieder" (III, 679), und am Flußufer, zu dem er hingeht, "hing ein Baum gebeugt, ein Kokosbaum ... Siddhartha ... legte den Arm um den Stamm und blickte in das grüne Wasser hinab" (III, 682). Und später sitzt er oft mit Vasudeva "auf dem Baumstamm" und denkt (III, 699). Auch Josef Knecht sitzt an einem der schönsten und wichtigsten Augenblicke seines Lebens unter einem Kirschbaum und spielt auf seiner Blockflöte.

Was bedeutet also dieses gemeinsame Bild für die Gestalten Knulps, Han Fook, Vater Dion, Siddhartha, Goldmund und Knecht? Es beschreibt sie in den Augenblicken, in denen sie alle Zuhörer sind, in denen sie alle besonders empfänglich für die Stimme der Natur sind. Es ist, als ob der Baum seine Botschaft aus seinem Laub auf den Menschen herunterfallen ließe, eine Idee, die Hesse in SEE, BAUM, BERG und in PIKTORS VERWANDLUNG ausdrückt. In SEE, BAUM, BERG sehen wir den Wanderer unter einem Baum schlafend: die

"gelben Blütenblätter sanken auf seine Schultern ...

Traum sank von dem gelben Baum auf ihn herunter ...

er hörte vom Baum die feinen Blätter rieseln und

hörte im Baum das feine stille Leben in goldenen

Strömen auf und nieder steigen." (III, 417)

Nicht nur durch die Sinne vernimmt der Mensch diese Stimme, nicht nur durch Tasten, Sehen und Hören, sondern auch durch ein anderes Mittel, das Hesse in der eben zitierten Stelle als "Traum" bezeichnet. In PIKTOR wird das Moment des Traumes noch stärker betont. Piktör, in einen Baum verwandelt, möchte mit dem Mädchen sprechen, sie lieben, sich mit ihr vereinigen. Sie erfährt von seinen Wünschen in einer zauberischen Weise, sie wird von einer "unbekannten Kraft gezogen".

Das Mädchen hörte in den Blättern des Baumes Piktör ein Rauschen, es blickte zu ihm empor und empfand, mit plötzlichem Weh im Herzen, neue Gedanken, neues Verlangen, neue Träume sich im Innern regen. Von der unbekannten Kraft gezogen, setzte sie sich unter den Baum. Einsam schien er ihr zu sein, einsam und traurig, und dabei schön, rührend und edel in seiner stummen Traurigkeit; betörend klang ihr das Lied seiner leise rauschenden Krone. Sie lehnte sich an den rauen Stamm, fühlte den Baum erschauern, fühlte denselben

Schauer im eigenen Herzen. Seltsam weh tat ihr das Herz,
über den Himmel ihrer Seele liefen Wolken hin, langsam
sanken aus ihren Augen die schweren Tränen. Was war doch
dies? Warum mußte man so leiden? Warum begehrte das
Herz die Brust zu sprengen und hinüber zu schmelzen zu
Ihm, in Ihn, den schönen Einsamen. (70)

Diese Betrachtung des Baumsymbols läßt uns nun nach dem Inhalt dieser
Naturbotschaft fragen, die der Mensch aus dem Baum hört. Die Frage nach
dem Inhalt dieser Botschaft stellt auch Goldmund:

Der Gegensatz zwischen der Unruhe seines Herzens und
der stillen, ergebenen Winterwelt machte ihn betroffen: ...
wie schön und sanft leidend trugen Ahorn und Esche ihre
Winterlast! Konnte man nicht werden wie sie, konnte
man nichts von ihnen lernen? (V, 127)

Goldmunds ernsthafte Frage ist erfüllt von der Gewißheit, daß die Natur ihm
auch antworten wird. Der Mensch, der wie Goldmund "ihnen zuzuhören
weiß, der erfährt die Wahrheit", eine Wahrheit, die durch keine Doktrin,
keine "Lehren und Rezepte" verkündet wird, sondern die "das Urgesetz des
Lebens" enthüllt (III, 406 f). Der Baum predigt dem Menschen, daß er,
obgleich er kein Ziel vor sich sieht, an dieses "Urgesetz" der Selbstverwirk-
lichung glauben soll. Der Mensch kann nicht mehr tun, als der Baum; für
beide bleibt das Ziel ein Geheimnis:

Ich lebe das Geheimnis meines Samens zu Ende, nichts
andres ist meine Sorge. Ich vertraue, daß Gott in mir ist.
Ich vertraue, daß meine Aufgabe heilig ist. Aus diesem
Vertrauen lebe ich.

Der Baum spricht auch mit der Stimme des Windes, der durch seine Krone
zieht. Dieser Wind erzählt von allem, was den Menschen weg von seiner
Heimat führt, von Liebe, Wandern, Einsamkeit und Suchen, und er spricht
von dem Sinn dieser Heimatlosigkeit. In FUSSREISE IM HERBST singt der
Wind "urweltliche Worte ins Ohr, wie Namen alter Götter" (I, 611). Und
in EINE STUNDE HINTER MITTERNACHT spricht der Wind von Freiheit und
Sehnsucht und der Erzähler gibt sich dieser Stimme völlig hin:

Der Wind trug einen Geruch von Waldkraut und einen leisen
Duft aus entfernten Gärten. Da reckte ich in süßer Wonne
ihm beide Arme weit entgegen und fühlte mit Lust seinen
weichen Hauch meinen Fingern und Händen entlang ... (I, 10)

Ähnlich erlebt Peter Camenzind im Rauschen des Windes die Kraft der Leidenschaft, die ihn aus seiner Kinderwelt treibt:

Und wie der Wind die Äste der Obstbäume und die schwarzen Kronen der Kastanien liebkooste, bestürmte und beugte, daß sie stöhnten und lachten und zitterten, so spielte mit mir die Leidenschaft ... ich ... legte mich auf die Erde, sprang auf und stöhnte ... rüttelte an den Baumstämmen. (I, 271)

Durch das Bild des Windes zeigt Hesse, wie die Bäume trotz ihrer Wurzeln, durch die sie an einen bestimmten Ort dieser Erde gebunden sind, Wandschaft "predigen". Unausgesprochen bleibt zwar das Wort Wandschaft in diesem Zusammenhang bei Knulp, Goldmund, Siddhartha, als sie am Baumstamm lehnen, aber in BÄUME vernehmen wir es ausdrücklich:

Wandersehnsucht reißt mir am Herzen, wenn ich Bäume höre, die abends im Wind rauschen. Hört man still und lange zu, so zeigt auch die Wandersehnsucht ihren Kern und Sinn. Sie ist nicht Fortlaufenwollen vor dem Leide, wie es schien. Sie ist Sehnsucht nach Heimat, nach Gedächtnis der Mutter, nach neuen Gleichnissen des Lebens. Sie führt nach Hause. Jeder Weg führt nach Hause, jeder Schritt ist Geburt, jeder Schritt ist Tod, jedes Grab ist Mutter. (III, 406)

Um unsere Betrachtung vom allgemeinen Begriff Baum zum spezifischen zu bringen, beschäftigen wir uns nun mit den verschiedenen Baumarten. Einer von Hesses Lieblingen ist der hoch am Berg stehende Baum, ein Bild, das bereits in PETER CAMENZIND vorkommt:

Ich sah jeden von ihnen sein abgesondertes Leben führen, seine besondere Form und Krone bilden und seinen eigenartigen Schatten werfen ... jeder von ihnen, zumal die höher am Berge stehenden, hatte seinen stillen zähen Kampf um Bestand und Wachstum, mit Wind, Wetter und Gestein. Jeder hatte seine Last zu tragen und sich festzuklammern, und davon trug jeder seine eigene Gestalt und besondere Wunden. (I, 220)

Der isolierte Bergbaum symbolisiert mehr als alle anderen die Bedeutung der Einsamkeit, das Überdauern der Zeit und des Leides. Wie der Mensch, der dem schwersten Weg im Leben folgt, ist der Bergbaum, dem "hoch auf Bergen und in immerwährender Gefahr die unzerstörbarsten, kraftvollsten, vorbildlichsten Stämme wachsen" (BÄUME). Ähnlich wird auch dem Bergsteiger auf seinem engen und steinigen Pfad (DER SCHWERE WEG) alles reiner und

klarer, und auch seine Liebe zum Leben wird trotz der Schwierigkeiten stärker und verständnisvoller. Der Bergsteiger kommt endlich zum Gipfel, und auf diesem Gipfel wuchs aus dem Steine ein Baum, ein kleiner, gedrungener Baum mit einigen kurzen, kräftigen Ästen. Da stand er, unausdenklich einsam und seltsam, hart und starr im Fels, das kühle Himmelsblau zwischen seinen Ästen. Und zuoberst im Baume saß ein schwarzer Vogel und sang ein rauhes Lied. (III, 326)

Daß die Bäume den Weg zur Mutter, zur Ewigkeit jenseits der Bilder zeigen, sahen wir in dem vorigen Märchen, in dem Vogelsang "Ewigkeit, Ewigkeit" (III, 326), und wir sahen es auch bei der Betrachtung des Kastanienbaums in NARZISS UND GOLDMUND. Dieser indirekten Assoziation mit der Mutter begegnen wir auch in anderen Kastanienbildern. Die Kastanie ist immer das Symbol der Mütterlichkeit und Liebe und das Symbol des Gartens. Die Beispiele sind ungeheuer vielfältig; wir erwähnen hier nur eines. Nach dem Tode seines Sohnes besucht Veraguth den Kastaniengarten (der seiner Frau gehörte), in dem Pierre sich so oft aufgehalten hatte. Und hier - ähnlich wie im Blumengarten - "unter den schwarzen Kastanienbäumen ... wehte noch etwas wie Leben und Erinnerung" an das Kind (II, 630). Hier fühlte Veraguth sein Wesen in Einklang mit der Natur, und er fühlt sich bereit, weiter aus dieser Gartenwelt zu seiner Selbst-Erfüllung zu gehen. Auch andere Bäume haben eine bestimmte Nebenbedeutung der Mütterlichkeit. Frau Eva im DEMIAN wird oft dargestellt unter den hohen Bäumen ihres Gartens. In DER TOD DES BRUDERS ANTONIO spricht der sterbende Bruder zu Fra Gennaro von einem Baum, der für ihn das Zentrum aller schönen Bilder der Welt darstellt und die Mutter aller Schöpfung ist. Er spricht von einem Hügel:

von dessen Höhe man zugleich das Meer und das große Schneegebirge erblicken kann. Es steht ein Ahornbaum an jener Stelle und ein Bildnis der heiligen Mutter der Schmerzen ... und du sahest den Ahornbaum und lagest ruhend in seinem runden Schatten. Und du atmetest den Geruch seiner Blätter und die Luft des Meeres, und deine Blicke wanderten dir voraus, die schönen hellen Wiesen hinabwärts. (II, 691)

Die Anordnung der Bäume hat ebenfalls ihre besondere Bedeutung. Baumgruppen bedeuten "Familienleben", während die einzelnen die einsamen Menschen sind, die sich nicht "aus irgendeiner Schwäche davongestohlen haben, sondern wie große, vereinsamte Menschen, wie Beethoven und

Nietzsche" (BÄUME, III, 405) sind. Der Wald hat ebenfalls eine eigene Bedeutung, dessen Versinnbildlichung von Gefahr, Geheimnis und Zauber wir schon betrachteten. Ein sehr häufig erscheinendes Bild ist das der Baumallee.

Wenn ein Mensch darin geht, bedeutet es bei Hesse meistens, daß er sich der Ungewißheit hingibt, der Wanderschaft, seinem Schicksal und seiner Selbsterfüllung. Das Bild der Straße als Wanderschaftssymbol findet nur eine stärkere Betonung durch das Bild des Baumes mit seiner Teilbedeutung als Erreger der Wandersehnsucht. Durch eine winterliche Allee geht der Wanderer in FUSSREISE IM HERBST, beladen mit traurigen Gedanken über die Vergänglichkeit: "In tiefer Traurigkeit ging ich durch die alte, kahle Kastanienallee in das Städtchen hinein." (I, 625). Als Klein Theresina im Park läßt und dem ersten qualvollen und wunderbaren Augenblick der Einsicht in die Welt der Dinge entgegengeht, geht er "wie von Verzweiflung hingeweht durch den Baumgang fort" (III, 514). Er gibt sich aber dem Gefühl der Verzweiflung nicht, wie es scheint, hin, sondern "er mußte allein sein, mußte notwendig allein sein, denken, horchen, sich selber zuhören". (III, 514) Tief in seinem Unbewußten dringt er "durch" die Baumallee zu sich selbst, um sich selber zuzuhören. Der Mensch, der durch die Baumallee läuft, muß die Bäume hören und sich ihrem Rhythmus hingeben, als ob sie ihm sagten "Fort, fort, fort".

Kuhn in GERTRUD tritt in seine neue Welt der Liebe durch eine Allee, die zu Imthors Haus führt

nur eine kurze Allee von hohen Platanen, deren Stämme
im Laternenlicht die hellen Flecken zeigten, und da-
zwischen ein paar alte, dunkel gewordene Steinbilder. (II, 80)

Und später, im Sommer, nachdem er ein Liebeslied komponiert hat, geht er durch eine Kastanienallee, wo er empfindet, daß auch er, wie die Sterne und Bäume, die ihrem Weg folgten, dem seinen folgen würde:

... ging ich abends durch eine Kastanienallee heimwärts,
ganz von heraufschwellender Kraft zu neuer Arbeit erfüllt ...
(Ich) öffnete mein Herz allen Schmerzen weit ... zwischen
den dunklen vollen Wipfeln der breiten Kastanien hing schwarz-
blau der Himmel und war voll von Sternen, die schwebten alle
ernst und golden und strahlten unbekümmert in die Weiten.
So taten die Sterne, und die Bäume trugen ihre Knospen und
Blüten und Narben frei zur Schau, und mochte es ihnen Lust
oder Weh bedeuten, sie gaben sich dem großen Willen hin.

Die Eintagsfliegen schwärmten taumelnd dem Tod entgegen,
jedes Leben hatte seinen Glanz und seine Schönheit, und ich
schaute einen Augenblick hinein und verstand es und hieß es
gut, und hieß auch mein Leben und meine Leiden gut.
(II, 137)

Nicht nur Kuhns Hingabe an sein Schicksal im Dienst der Musik, sondern auch Knechts entscheidender Schritt in Waldzell zum Dienst am Glasperlenspiel vollzieht sich in einer Baumallee. Knecht geht durch die Allee zuerst nach Waldzell, um den Magister Ludi zu sehen, dann in die kleine Stadt "der profanen Welt", und er fühlt sich zu beiden gehörig; eine Vorahnung seines ganzen Lebens. In diesem Augenblick der Spannung und des Einklangs unter den Bäumen auf der Straße fühlt Knecht, daß seine Seele "Antwort" aus den Bildern der Außenwelt erhält:

Nun gaben tiefe Schichten seiner Seele Antwort auf dies
alles, auf die Bilder, auf die Laute, die Geräusche. Eine
weniger stille, aber buntere und reichere Welt schien
hier auf ihn zu warten, als die von Eschholz gewesen
war. (VI, 162)

Den Baum als ein reines Stimmungsmotiv wollen wir nur erwähnen. Wie der Kastanienbaum, Ahornbaum und Fruchtbaum (Feige, Apfel) von Kindheit, Mutter und Garten zu dem Menschen sprechen, wie die Allee von Wanderschaft spricht, so sprechen auch einige Bäume von Tod. Die schwarzen Zypressen, die Klein in Italien sieht, die Demian malt, sind Stimmungsmotive von Tod und Untergang. Der Tannenbaum in UNTERM RAD, in NARZISS UND GOLDMUND und KNULP ist ebenfalls ein Todessymbol. Hans Giebenraths Sommerferien mit all den vielen Blumen wurden von einem "Tannenschatten" auf dem Fluß und von dem "sonderbar farblosen, kränklich feisten Fichtenspargel" überschattet (I, 402). Goldmund tötete Viktor unter einem Tannenbaum. Knulp kommt im Herbst in seine Heimat zurück, unter der Auszehrung leidend, und dort war ein

junger enger Fichtenwald halb erstickt, eine braune Wand
von dichtgedrängten Stangen und dürrn Zweigen, der
Boden gleichfarbig trockenbraun voll dick gelagerter
welker Nadeln. (III, 66)

Der Birkenbaum spricht auch von Mord und Tod. Harry Hallers Nebeneinanderstellung von Rabe (Todessymbol) und Birkenbaum und Schnee in seinem Steppenwolf-Gedicht zeigt es deutlich; eine andere Birke kommt in NARZISS UND GOLDMUND vor, nachdem Goldmund den Vergewaltiger Lenes ermor-

det hat und bevor Lene selber stirbt:

er ... ging aus der Hütte. Es war kühl, ein wenig Wind spielte in den Birken. Im Dunkeln ging er auf und ab, setzte sich dann auf einen Stein, saß und versank in Gedanken und in tiefe Traurigkeit. Es tat ihm leid um Viktor, es tat ihm leid um den, den er heut erschlagen hatte, es tat ihm leid um die verlorene Unschuld und Kindheit seiner Seele. (V, 221)

Wie der Baum jede Stunde des Menschenlebens zum Ausdruck bringen kann, und wie er das ganze diesseitige Leben sinnbildhaft darstellen kann, so benutzt Hesse den Baum auch um das Lebensprinzip alles Menschentums, aller Pflanzen, aller Tiere: das organische Wachsen, zu veranschaulichen. Hesse beschreibt in der Gestalt Kleins das Erlebnis dieser Verbundenheit mit allem kreatürlichen; Klein fühlt sich als ein organischer Teil der Welt. Die Welt ist für Klein eine Einheit, in der alle Natur und "Bäume an einer Straße" nur Bilder sind, die das Göttliche in allem zum Ausdruck bringen:

...alles war sonderbar, märchenhaft und beinahe allzu schön, alles wie nagelneu aus Gottes Spielzeugschachtel genommen, alles nur für ihn da, für Friedrich Klein und er selbst nur dazu da, diesen Strom von Wunder und Schmerz und Freude durch sich hinzucken zu fühlen ... überall war Gott. (III, 518)

Das organische Wesen von Mensch und von Natur, sich gegenseitig widerspiegelnd und miteinander eins, sieht Klein in einem Bild, in dem die Bäume sein neues Leben zusammen mit ihm erleben:

Flammend schritt der Beseligte durch die Welt, jeder Zweig an jedem Baume hatte teil an seiner Ekstase, strebte edler empor, hing inniger herab, war Sinnbild und Offenbarung. (III, 518)

So ist es auch mit der Kunst, meint Hesse, Kunst ist nichts anderes als das Ergebnis einer solchen einsichtsvollen Vision, wo Mensch und Natur ihr gemeinsames organisches Wesen zeigen. Was der Mensch schöpft, nimmt gleichfalls teil an der Schöpfung, versucht das Ewige, das Göttliche in Mensch und Natur zusammenzubringen:

Die Kunstwerke, die er in jüngeren Jahren geliebt hatte, klangen mit neuem Zauber herauf. Er sah: die rätselhafte Magie der Kunst öffnete sich demselben Schlüssel. Kunst war nichts anderes als Betrachtung der Welt im Zustand der Gnade, der Erleuchtung. Kunst war: hinter jedem Ding

Gott zeigen. (III, 518)

Wie jede Entwicklung der Menschengeschichte "das Göttliche" von einem neuen Blickpunkt zeigen muß, so muß auch die Kunst immer wachsen, sich immer weiter entwickeln. Das Baumsymbol ist Hesses Mittel, diese Eigenschaft des organischen Wachsens der Kunstformen zu zeigen. In NARZISS UND GOLDMUND empfindet Goldmund, daß die Kunstwerke in Mariabronn organisch zueinander in Beziehung stehen "wie die Äste eines Baumes" (V, 285). Die Beschreibung der alten hebräischen Sprache, die sich von der "fern und traumhaften" deutschen Sprache durch ihre Eigenschaft von "Leben" und organischem Aufbau unterscheidet, findet sich in UNTERM RAD im Baumsinnbild ausgedrückt:

Die seltsame, uralte Sprache Jehovas, ein spröder, verdorrter, und doch noch geheimnisvoll lebendiger Baum, wuchs fremdartig, knorrig und rätselhaft vor den Augen der Junglinge auf, durch wunderliche Verästelungen auffallend und durch merkwürdig gefärbte und duftende Blüten überraschend. In seinen Zweigen, Höhlungen und Wurzeln hausten, schauerlich oder freundlich, tausendjährige Geister ... (I, 447)

Auf der anderen Seite tritt das Unorganische, Fixierte und Unentwickelbare als Charakteristikum des Glasperlenspiels am klarsten zutage in der Kontrastierung mit der immer wachsenden, immer weiter sich entwickelnden Musik. Musik und Baumsymbol im GLASPERLENSPIEL sind fast untrennbar. Wie der Baum, dessen Wurzeln "im Unendlichen" ruhen (BÄUME), entsteht Musik "aus dem Maß und wurzelt in dem großen Einen" (V, 99). Knecht sagt ausdrücklich in dem schon betrachteten Vorfrühlingserlebnis (VI, 143), daß der Geruch des Holunderstammes und der Klang des Schubertakkordes untrennbare Assoziationen sind. Der Musikmeister, dessen ganzes Leben unter dem Zeichen der Musik steht, wird immer wieder in irgendeinem Verhältnis zu einem Baum beschrieben: in Eschholz diskutiert er mit Knecht das Problem der Freiheit und des Dienens unter einem der großen Mammutbäume, und als er nach Mariafels kommt, sehen wir, daß er "vom Baum im Kreuzgarten wissen wollte, ob er noch stehe" (264), und bezeichnend ist es, daß er für Knechts Gespräch über das Glasperlenspiel kein Interesse zeigt. Das ganze Denken des Musikmeisters vollzieht sich in der Sprache des Baumes, und er ist es auch, der noch einmal das Bild von dem entgipfelten Baum vorbringt, das wir schon bei Hans Giebenrath als Sinnbild für "Scheinleben" sahen. Dieses Baumbild versinnbildlicht ebenfalls einen Scheinzustand: den unorganischen Stillstand in der Forschung des Glasperlenspieles:

Talent ohne Charakter, Virtuositentum ohne Hierarchie, das einst im Feuilletonzeitalter das Musikleben beherrscht hatte, das in der musikalischen Renaissance ausgerottet und abgetan worden war -- da grünte es schon wieder und trieb Knospen. (VI, 153)

Und auch Knecht kritisiert diesen Mangel Kastaliens an organischer Existenz, dieses Leben und Forschen ohne Entwicklungsmöglichkeit und ohne Gleichgewicht mit der Außenwelt in der Baumsprache:

Hat er (der Kastalier) ein Bewußtsein vom Fundament seiner Existenz, weiß er sich als Blatt, als Blüte, Zweig oder Wurzel einem lebenden Organismus angehören, ahnt er etwas von den Opfern, die das Volk ihm bringt ... (VI, 455)

Im Kontrast dazu steht das Bambusgarten-Erlebnis, das Knecht als den Anfang seines "Erwachens" bezeichnet und das ein schönes Baumbild zeigt: "Friedlich und zart wiegen sich die Bambusfahnen über den schlanken, starken Schäften." (VI, 208) Als Knecht endlich sein "Erwachen" erreicht und seine organische Zugehörigkeit zur Außenwelt durch das Verlassen Kastaliens manifestiert, zeigt ihn Hesse, wie er unter dem Kirschbaum sitzt, seine Flöte spielend. Hier sehen wir im vollsten musikalischen Sinn das ausgedrückt, was Hesse unter dem Wort "Einklang" versteht:

Dann setzte er das Instrument an die Lippen und blies die Melodie, schaute in die sanft glänzende Weite gegen das ferne Hochgebirge hin, hörte das heiter fromme Lied im süßen Flötenton dahinklingen und fühlte sich mit Himmel, Bergen, Lied und Tag einig und zufrieden. (VI, 522)

Knecht läßt die Musik seines Innern in die Natur fließen und die Natur bringt sie als Echo zu ihm zurück. Der Gegensatz von innen und außen wird durch die Musik überwunden. Knecht, Baum und Musik sind eins.

Aber nicht allein das GLASPERLENSPIEL zeigt diese Einheit von Musik und Baumsymbol. Zum Verständnis dieser Einheit müssen wir auch die früheren Werke Hesses zur Betrachtung heranziehen. In EINE STUNDE HINTER MITTERNACHT, im HERMANN LAUSCHER, in FALDUM, in GERTRUD, sowie in Knechts früherem Leben und bei Hesse selber, spielt die Geige als Lieblingsinstrument eine große Rolle. In der hölzernen Geige, in Knechts Flöte aus "glattem runden Holz" wird die Musik zum Leben erschaffen. In der anderen großen Musikdichtung, GERTRUD, taucht die Assoziation zwischen Baumsymbol und Musik häufig auf. Für Kuhn war Gertrud immer ein "feiner,

junger Baum", und unter den Bäumen der Kastanienallee trifft er seine größte Entscheidung über seinen Dienst an der Musik und seinem eigenen Lebensgesetz. In München wird ihm Muoths Verzweiflung und Einsamkeit in einem musikalischen Baumbild deutlich:

In das Musikzimmer hinab, wo ich hinter den Doppelfenstern die Bäume brausen hörte und Zeit hatte, an Vergangenes zu denken ... Ich möchte nicht wieder stumm in diesem Hause sitzen und dem Wind in den Bäumen zuhören. (II, 179, 180)

Diese Verbindung von Baumsymbol und Musik wird in Hesses späteren Werken bewußter vollzogen und ausdrücklicher formuliert. In KURZGEFASSTER LEBENS-LAUF spricht Hesse über seinen einstigen Wunsch, eine Oper zu schreiben, weil er mehr an die organischen und magischen Eigenschaften der Musik als an die Sprache glaubte:

... als die höchste Form des Märchens sah ich die Oper an, vermutlich, weil ich an die Magie des Wortes ... nicht mehr recht glauben konnte, während die Musik mir immer noch als ein lebendiger Baum erschien, an dessen Ästen auch heute noch Paradiesäpfel wachsen können. (IV, 486)

In dem Märchen TRAUMFOLGE vergleicht Hesse das Tönen des Windes in den Bäumen mit reiner Musik:

aus gesenkten Kronen alter Bäume (sprachen) lauter sanft-menschliche Schönheit, lauter Gedichte und Symphonien, Welt der holden Ahnungen und lieblich gezähmten Genüsse, gemalte liebenswerte Bäume von Corot und ländlich-holde Holzbläsermusik von Schubert, die mich mit flüchtig aufzuckendem Heimweh mild in ihre geliebten Tempel lockte. (III, 331)

Baum und Musik gehören am Ende von Knechts Kastalischer Zeit zusammen, aber während seines Lebens wird Knecht abwechselnd durch Baumbilder oder Musikbilder charakterisiert. Die Stufen seiner Entwicklung werden oft in Baumbildern veranschaulicht, besonders durch die Namen von "Eschholz", "Waldzell", Bambusgehölz". Und im folgenden sind diese Stufen im Leben Knechts durch ihn selbst in einem Musiksinnsbild beschrieben:

Mein Leben, so etwa nahm ich mir vor, sollte ein Transzendieren sein, ein Fortschreiten von Stufe zu Stufe, es sollte ein Raum um den anderen durchschritten und zurückgelassen werden, so wie eine Musik Thema um Thema, Tempo um Tempo erledigt, abspielt, vollendet und hinter sich läßt, nie müde, nie schlafend,

stets wach, stets vollkommen gegenwärtig. (VI, 511)

Knechts Verhältnis zu Pater Jakobus, und sein Versuch, dem kastalischen Wesen auch bei Jakobus Anerkennung zu verschaffen, wird mit der Aussaat des Samens eines jungen Bergbaumes im Flachland verglichen:

(Die Früchte dieses Umgangs) reiften langsam, langsam, sie wuchsen so abwartend und mißtrauisch heran, wie die Samen von Bäumen des Hochgebirges, die man unten im üppigen Tiefland gesät hat: diese Samen, einem fetten Boden und gütigen Klima übergeben, tragen als Erbschaft das Zurückhalten und Mißtrauen in sich, mit dem ihre Väter aufgewachsen sind, das langsame Tempo des Wachsens gehört zu ihren erheblichen Eigenschaften. So ließ der kluge Alte, daran gewöhnt, jede Möglichkeit eines Einflusses auf ihn mißtrauisch zu kontrollieren, all das nur zögernd und schrittweise in sich Wurzel fassen, was der junge Freund, der Kollege vom Gegenpol, ihm an kastalischem Geist zubrachte. Allmählich indessen keimte es doch ... (VI, 255)

Analog erleben wir im GLASPERLENSPIEL, wie die Lehre des Pater Jakobus über die Entwicklung der Menschengeschichte, die Knecht "eingepflanzt" wurde, nach längerer Zeit ebenfalls ihre Früchte trägt. Dieses Bild hat noch eine zweite Dimension. Es ist zugleich eine Vorahnung von Knechts Verwirklichung der organischen Teilnahme an der Welt außerhalb Kastaliens, weil diese Verwirklichung ebenfalls unter dem Bild eines Baumes, eines Fruchtbaumes, geschieht.

Knechts Verständnis für den Sinn des Dienens, eine der wichtigsten Ideen im Glasperlenspiel, und den drei Lebensläufen, wird im Bild eines jungen Baumes, der an einen Pfahl angebunden worden ist, offenbar. Dieses Angewandensein ist Dienst, der Pfahl kann Dichtung, Kunst, das Spiel, oder das Holen einer Wasserschale (Dasa) sein.

Verantwortung und Umfangensein vom Allgemeinen und Höheren, das manchen Jungen alt und manchen Alten jung konnte erscheinen lassen, das einen festhielt, das einen stützte und zugleich der Freiheit beraubte, wie der Pfahl, an den ein junger Baum gebunden wird, das einem die Unschuld nahm, während es doch gerade immer klarere Reinheit von einem forderte. (VI, 263)

Wie der Magister Musicae der Musik diene und am Ende ein Symbol, eine Personifikation des ewigen Geistes in der Musik wurde, so muß jeder Mensch

einer Sache in der Erscheinungswelt dienen, um einmal wieder "das große Eine" anstatt "die zwei Pole ... die Kraft des Dunklen und des Lichten" zu erleben (VI, 99). Wir erwähnen in diesem Zusammenhang ein letztes, rätselhaftes Baumsymbol: die Schulsiedlung Eschholz, die jüngste Kastaliens, war in einem Rechteck angelegt,

in dessen Mitte, geordnet wie die Fünf auf einem Würfel,
fünf stattliche Mammutbäume ihre dunklen Kegel in die
Höhe trieben ... (VI, 139)

Als er sich von Eschholz verabschiedet, beobachtet Knecht diese "dunkle Masse der fünf Riesenbäume":

Mancher von uns hat diesen lieblichen Blick in Erinnerung,
er war damals nicht sehr vom heutigen verschieden, denn
die Gebäude sind nach dem großen Brande beinahe unver-
ändert wieder errichtet worden, und von den hohen Bäumen
haben drei den Brand überlebt. (VI, 149)

Feuer, wie wir später sehen werden, hat oft die Bedeutung einer Zerstörung der Vielfältigkeit und einer Offenbarung der Einheit. So sind die Bäume vor dem Brande zwei sich gegenüberstehende Dreiecke, später jedoch bilden sie die Form eines selbstenthaltenden Dreiecks, das eine geometrische Einheit darstellt. Alle anderen Formen sind aus dem Dreieck gemacht, oder, das Dreieck wie die Einheit des Wesens, ist in allen anderen geometrischen Erscheinungsformen enthalten. Daß der Musikmeister (die "Verkörperung der Musik", 212) auch durch diese Bäume symbolisiert wurde, sehen wir aus seinem Gespräch mit Knecht über die Bedeutung des Dienens, als er "den Jüngling beiseite zog und unter einem der Mammutbäume stehenblieb" (146). Wie sich die Mammutbäume in ihre Einheitsform entwickeln (im Kontrast zu Eschholz selbst, das nach dem Brand immer noch an derselben vielfältigen Form trotz der Veränderungen der Zeit festhält), gelangt auch der Musikmeister in den Zustand, wo er durch seine Dienerschaft das Wesen der Musik erreicht.

V. Weg zur Einheit

Einleitung

Die letzte Gruppe von Symbolen sind die, die in Hesses Dichtung die Idee der Einheit und des ewigen Werdens ausdrücken. Eine Ahnung davon bekommt der Mensch nur in Augenblicken der Einsicht, in denen er sein eigenes Geisteswesen in allen Erscheinungsformen der Erde gespiegelt sieht. Auch die magischen Menschen kennen dieses Erlebnis nur von Zeit zu Zeit, und trotz aller Kunstwerke dauert es nie lange. Das dauerhafte Begreifen dieser Einsicht, meint Hesse, ist im Leben fast unmöglich. Was der Mensch davon begreift, ist immer nur eine Ahnung. Mit ihr aber beschäftigt sich ein großer Teil von Hesses Dichtung, und das Erleben dieser Ahnung vom ewigen Wesen des Menschen nennt er in seiner Betrachtung EIN STÜCKCHEN THEOLOGIE "das Glauben". Das Glauben ist "das dritte Reich des Geistes, zum Erleben eines Zustandes jenseits von Moral und Gesetz, ein Vordringen zu Gnade und Erlöstsein, zu einer neuen, höheren Art von Verantwortungslosigkeit ... " (VII, 389). Hesse findet auch in seiner Untersuchung der indischen und chinesischen Religionen dasselbe Erlebnis im Glauben der Menschen "überall in analogen Symbolen ausgedrückt". Er nimmt die Existenz dieser Art Glauben in allen Zivilisationen der Erde als den besten Beweis dafür, "daß mit dem Menschen etwas gemeint sei, daß Menschennot und Menschensuchen zu allen Zeiten auf der ganzen Erde eine Einheit sei." (VII, 390)

Die Symbole, die dem glaubenden Menschen das Gefühl der Teilnahme an etwas Ewigem geben, sind bei Hesse wenig, aber sie sind die Krönung seiner Symbol-Schöpfung. Die ersten Symbole dieser Art sind diejenigen des Feuers, des Wassers und der Höhle. Sie bilden eine Schwelle zu einer Welt jenseits der Natur, indem der sterbende Mensch seine körperliche Existenz dem zerstörenden, aber auch tröstenden Geheimnis der Natur übergibt. Die nächsten Symbole sind in kein klares Sinnbild zu fassen, sondern man muß sie sich teils intellektuell einbilden: es sind dies die Wasserformen und alle anderen Naturformen in ihrer Gesamtheit, ihrer Einheit und ewigen Verwandelbarkeit, und es sind die ewig dauernden, sich ewig drehenden Sterne. Das letzte dieser Symbole, die dem Menschen die Ahnung von seinem jenseitigen Geisteswesen geben, ist das "Wunschbild" des gottgewordenen Menschen oder das Bild des Menschen, der aus der Welt der Erscheinungsformen vollkommen in die Welt des Geistes transzendiert.

Der Mensch bekommt diese Idee seines eigenen jenseitigen Werdens aus dem irdischen Erlebnis des "Sterbens und Werdens", was Knecht das "Transzendieren" von Stufe zu Stufe nennt. Daß das GLASPERLENSPIEL diesen irdischen

Prozeß als Modell für den überirdischen nimmt, sehen wir aus den folgenden Versen, die dem Gedicht "Stufen" entnommen sind:

Wie jede Blüte welkt und jede Jugend
Dem Alter weicht, blüht jede Lebensstufe,
Blüht jede Weisheit auch und jede Tugend
Zu ihrer Zeit und darf nicht ewig dauern.

Es muß das Herz bei jedem Lebensrufe
Bereit zum Abschied sein und Neubeginne.

Es wird vielleicht auch noch die Todesstunde
Uns neuen Räumen jung entgegenenden,
Des Lebens Ruf an uns wird niemals enden ...
Wohlan denn, Herz, nimm Abschied und gesunde!

Diesseitiges Werden

Als der Schüler Knecht in Eschholz ankommt, beschreibt Hesse seine neue Umgebung: "der riesige Platz war teils mit Rasen, teils mit Sand bedeckt und nur von zwei großen Schwimmbassins mit fließendem Wasser unterbrochen, zu welchen breite, flache Stufen hinabführten." (VI, 139) Obwohl dieses Bild etwas rätselhaft ist, könnte man die zwei Schwimmbassins als die zwei Pole des Lebens, des Geistes und der Sinnlichkeit interpretieren. Die Stufen sind die verschiedenen Entwicklungsstadien des Menschenlebens. Diese Entwicklung, der wir den oftgebrauchten Namen "Sterben und Werden" geben, führt endlich zu dem letzten Sterben Knechts im See, der diesen Schwimmbassins entspricht. Das letzte Werden vollzieht sich nach dem Tode, indem der Mensch sein vollkommenstes Transzendieren erreicht, den Eintritt in die "neuen Räume", die das Gedicht "Stufen" beschreibt. Als Knecht die Stufen hinabsteigt, ist er sich immer bewußt, daß ihn auf seinem Weg zur Einheit eine andere Reihe von Gegenstufen in entsprechender Progression des Transzendierens begleiten. Das ist die Gegenmelodie, die Hesse im KURGAST beschrieben hat. In der Tat ist das Hinabsteigen eine Umkehrung des Weges Knechts. Tatsächlich steigt Knecht zu seinem Tode zu einem hochliegenden Gletschersee hinauf. Das wird klar, als Knecht Eschholz verläßt, auf einen Hügel zu seiner nächsten Lebensstufe steigt und von dort auf die Eschholzer Stufen niederschaut, auf die Stufen, die zum "spiegelnden" Schwimmbassin hinunterführen. Das Spiegelbild ist immer eine Umkehrung des wirklichen Bildes; darum ist in dem spiegelnden Bild die wirkliche Richtung von Knechts

Lebensstufen zu lesen. Auf diese Weise deutet Hesse an, daß es im Sterben und Werden Stufen gibt, die man nur scheinbar schwer hinabsteigt, während sie in Wirklichkeit doch auch Stufen eines einfachen, vertrauensvollen Hinabführens durch das Leben sein können.

Sterben und Werden hat dann eine Doppel-Bedeutung: auf der einen Seite hängt es mit den Lebensstufen innerhalb der diesseitigen Welt zusammen, auf der anderen Seite bedeutet es ein ewiges transzendentes Werden nach dem physischen Tod. Wenn das Ich sich zur Ebene des transzendentalen Werdens erhebt, entsteht das Gefühl der Fortsetzung des diesseitigen Lebens. Bei Knecht ist es ausgedrückt durch die Gestalt des jungen Menschen, der das Lebenswerk des alten weiterführt.

Sterben und Werden wird bei Hesse meistens in einer Kombination mit Symbolen dargestellt. Bei Siddhartha ist dieser Prozeß nur im Zusammenhang mit dem Wassersymbol, dem Fluß des Lebens, zu verstehen. Als Siddhartha Buddha im Hain verläßt, erfährt er sein erstes Erlebnis dieser Art:

"Tief sann er nach, wie durch ein tiefes Wasser ließ er sich bis auf den Boden dieser Empfindung hinab, bis dahin, wo die Ursachen ruhen, denn Ursachen kennen, so schien ihm, das eben ist Denken, und dadurch allein werden Empfindungen zu Erkenntnissen." (III, 645)

Jetzt sind für Siddhartha Buddha und seine Lehre von der Maya gestorben. "Nein, dies ist vorüber. Ich bin erwacht. Ich bin in der Tat erwacht und heute erst geboren." (III, 649) Er fühlte, dies war der letzte "Kampf der Geburt".

In diesem Zusammenhang können wir Siddharthas Flußüberquerungen als eine Weiterführung des Bildes des Geborenwerdens (71) interpretieren. Immer sind sie als Übergänge zu einer anderen Welt gebraucht, einer Welt, die zum "Transzendieren" vorbereitet ist. So überquert Siddhartha z.B. den Fluß, um zu Kamala, zur Welt der Sinnlichkeit, zu gelangen (III, 653) und später überquert er ihn wieder, um von der Welt Kamalas zur Welt Vasudevas, der Welt des Glaubens an die Einheit zu gelangen. Nach seinem Leben mit Kamala war Siddhartha am Ende seiner zweiten Stufe. Er war wie ein "absterbender Baum":

"Langsam, wie Feuchtigkeit in den absterbenden Baumstrunk dringt, ihn langsam füllt und faulen macht, war Welt und Trägheit in Siddharthas Seele gedrungen, langsam füllte sie seine Seele, machte sie schwer, ... schläferete sie ein." (III, 673)

Darum ist auch die Frucht des Mangobaumes, unter den er sich setzt, schwach, mit Feuchtigkeit gesättigt, und sie ruft Särtheit und Verdorbenheit hervor (III, 679). Siddhartha wandert dann von der Welt Kamalas, vom Mangobaum, zum Fluß. Am jenseitigen Ufer sieht er einen Kokosbaum über den Fluß gebeugt. Dort will er eine neue, härtere Frucht als die schwache Frucht des Mangobaumes essen. Er ist sterbebereit. Tief ermüdet sinkt er am Fuß des Kokosbaumes, sein Haupt auf der Wurzel, nieder und schläft ein. Wiederum berührt er die Wurzel, also den Urgrund seines Wesens. Nur in den Tiefen der Erde, in den Tiefen seines Unbewußtseins ist Erkenntnis möglich. Als Siddhartha an der Wurzel des Baumes zur ewigen Mutter hinunter greift, stirbt er innerlich, aber es geschieht in dem Augenblick, als die Ursprünge seines Wesens ihm immer klarer werden. Jedes Sterben ist unweigerlich mit einer Auseinandersetzung des Menschen mit seinen Ursprüngen verbunden. Als Siddhartha erwacht, hört er die "Teisen Ströme des Wassers" wie eine Lehre des ewigen Werdens und der Unendlichkeit, er fühlt jetzt sein Ich in Zusammenhang mit dem ewigen Ich: "Wie eine weit zurückliegende einstige Verkörperung, wie eine frühe Vorgeburt seines jetzigen Ichs." (III, 684) Er erwacht als "neuer Mensch". Aber Siddhartha ist noch nicht auf der transzendentalen Ebene; er hat noch nicht das Lachen des Flusses gehört, seine Heiterkeit noch nicht verstanden, und den Glücksklang seiner Vielstimmigkeit noch nicht als das heilige "Om" begriffen.

Auch Goldmund stirbt und wird wiedergeboren, während er in den Fluß blickt. Er fühlt sich unfähig, das Geheimnis der Formen, das im Zerfließen des Wassers sich ausspricht, im Kunstwerk festzuhalten. Sein Leben bei Meister Niklaus ist zu Ende. Als er stirbt und die Ursprünge seines Selbst erkennt, sieht er die ewige Mutter. Sie symbolisiert für ihn das Geheimnis des ewig Fließenden und sich Wandelnden in der Form. Die Vision der Mutter hilft Goldmund, das Leben zu bejahen und wiedergeboren zu werden. Hesse zeigt diese Wiedergeburt in einem Motiv, das auch im Knulp vorhanden ist, wenn bei Knulp auch nicht in direktem Zusammenhang von Sterben und Werden: das Werfen von Brotkugeln in den Strom des Flusses (III, 36). Es ist dies eine Bejahung des Lebens, aber auch ein Sich-Hingeben zum Werden. Mit jeder Brotkugel wirft Goldmund einen Teil seines Ich zur Mutter ins Ewige. "Über die Mauerbrüstung hinausliegend, warf er die Brotkugeln langsam eine um die andere ins Wasser hinab, sah im dunklen Wasser die helle Kugel hinabsinken." (V, 192)

In bezug auf den Begriff "transzendieren" wollen wir hier noch das Motiv der Blume hinzufügen. Knulp vergleicht in seinem Abschiedsgedicht für den Doktor die Vergänglichkeit der Blumen und ihr Wiedergeborenwerden im Frühling mit

dem Rhythmus des Menschenlebens:

Und die Menschen müssen sterben
 Man legt sie ins Grab
 Auch die Menschen sind Blumen
 Sie kommen alle wieder
 Wenn ihr Frühling ist. (III, 80)

Die Nebeneinanderstellung des Bildes der Blumen mit dem des Grabes suggeriert zugleich das Transzendieren im Tode durch das Grabsymbol als ein Weiterführen des diesseitigen Lebens durch die Blumen. Butterblumen wachsen auf dem Grabe des frühgestorbenen Brosi in AUS KINDERZEITEN, und diese seiner Kinderwelt angehörigen Blumen stellen eine Weiterführung seines kurzen Lebens dar (I, 603). Die Blumen am Grab seines eigenen Vaters beschreibt Hesse: "Jetzt ist die braune Frühlingerde zwischen ihm und uns, und vielleicht sind heut auf seinem Grab schon die ersten Blumen eingewurzelt." (ZUM GEDÄCHTNIS, IV, 585). Das transzendente Element des Blumen- und Grabmotivs wird in dem Märchen MERKWÜRDIGE NACHRICHT VON EINEM ANDERN STERN stark betont. Die Sitte des Begrabens ohne Blumen ist unerlässlich in diesem Märchenland, denn "wer ohne Blumenopfer begraben wird, dem ist verwehrt, nach seines Herzens Wunsche wiedergeboren zu werden. Und wer seine Toten begräbt und feiert nicht das Blumenfest dazu, der sieht die Schatten seiner Gestorbenen im Traum" (III, 307).

In demselben Sinne ist das Verhältnis des Baumes zum Grab in dem gleichen Märchen zu verstehen. Hesse entwickelt dort seine Idee von der Fortsetzung des diesseitigen Lebens in den Früchten des Grabbaumes, die von den Menschen als Lebensnahrung gegessen werden können (III, 319). Diese Beziehung wird klar in den Gestalten des alten Dion und des jungen Josephus im Lebenslauf des Berichtvaters (GLASPERLENSPIEL). Dion sagt zu Josephus:

"Du wirst eine Palme auf mein Grab pflanzen ...
 Vielleicht wirst du noch von ihren Früchten essen.
 Wenn nicht, so wird ein anderer es tun. Ich habe je
 und je einen Baum gepflanzt, aber doch zu wenige,
 allzuwenige. Manche sagen, ein Mann sollte nicht
 sterben, ohne einen Baum gepflanzt zu haben und einen
 Sohn zu hinterlassen. Nun, ich hinterlasse einen Baum
 und hinterlasse dich, du bist mein Sohn." (VI, 638)
 "Joseph erlebte noch das Jahr, in welchem der Baum die
 ersten Früchte trug." (VI, 642)

Nicht nur Blumen und Bäume sind Symbole des ewigen Sterbens und Geboren-

werdens in der Natur, sondern auch die Jahreszeiten (72), die wir im Abschnitt "Einklang" schon als den Urrhythmus der Natur behandelt haben. Wie die Jahreszeiten, so können auch die Mondphasen als diesseitiges und jenseitiges Werden interpretiert werden. Die verschiedenen Phasen suggerieren diesseitiges Werden und Entwicklung: "wie er immer wieder anschwellt und immer wieder hinschwand". Der Mond ist bei Hesse eine Art Urmutter des Menschen, er ist ewige Geburt und ewiges Grab zugleich (73). Nach dem Verlassen des Klosters ist Goldmund sozusagen unter dem Schein des Mondes wiedergeboren: der Mond, seine erste Geliebte Lise und die Urmutter sind ein und dasselbe. Goldmund wundert sich über das Erlebnis des Geborenwerdens in der Natur und er "starrte lang an den bleichen Mondhimmel" (V, 91). Hermine hat das Gefühl, Harry Haller sei irgendwie vom Mond heruntergefallen, als sie sagt: "Wie du da in den Saal hereinkamst, wie vom Mond gefallen, da warst du schon so ein Stück Bestie." (IV, 303)

Joseph Knecht fühlt im REGENMACHER-Lebenslauf die Annäherung des Todes beim Betrachten des Mondes. Er weiß um die Tradition seines Landes vom Hinauffliegen der Geister zum Mond:

"Weil das Wachsen des Mondes und sein Schwinden so eng mit dem Sterben und Geborenwerden des Menschen zusammenhing, weil von allen den Ängsten, in welchen die Menschen leben, die Angst vor dem Sterbenmüssen die tiefste ist, darum gewann der Mondverehrer und Mondkenner Knecht aus seinem nahen und lebendigen Verhältnis zum Monde auch ein Verhältnis zum Tode." (VI, 576)

Aber der alte Regenmacher Turu kündigt nicht nur vom Transzendieren des Geistes zum Mond, sondern er spricht auch von der Weiterführung des Lebens auf Erden. Er sagt zu Knecht:

"Du wirst dann ein Mann sein, und eine Frau haben, meine Tochter Ada wird deine Frau sein. Wenn sie einen Sohn von dir bekommt, wird mein Geist zurückkehren und in eurem Sohn wohnen, und du wirst ihn Turu nennen, wie ich Turu heiße." (VI, 568)

Das offene Tor des Symbols

Vom diesseitigen Werden führt der Weg zur Einheit als Tor und Schwelle des transzendentalen Seins. Das Betreten der Schwelle ist eine symbolische Umarmung der ewigen Mutter, ein Wiederfinden der wirklichen Heimat des

Menschen, die Vereinigung seines Ursprungs und seines Endes. Dieser Prozeß wird in verschiedenen Symbolen, im Tod im Wasser, im Tod im Feuer und im Betreten der Höhle symbolisiert (74).

Für Emil Sinclair war die Mutter "ein Meer, in das ich strömend mündete" (III, 243). Der Tod im Wasser kann als Einmündung des Lebensstromes zur ewigen Mutter betrachtet werden. Es ist, als würde man "eingeatmet" werden ins Ewige (75). Durch das gesamte Werk Hesses geht dieses Motiv, dessen Sinn es ist zu zeigen, daß der Tod an sich von geringerer Wichtigkeit ist als das hinter ihm liegende Werden. Das ist auch aus einigen früheren Werken herauszulesen. In PETER CAMENZIND ertrinkt Richard, der Freund des Dichters, "in einem lächerlichen kleinen süddeutschen Fluß" (I, 292). Obwohl Camenzind sehr unter dem Tod seines Freundes leidet, wird der Tod selbst doch nur flüchtig erwähnt. Ebenso wird auch die Todesnachricht vom Sterben Li Tai Pes im Fluß nur im Vorübergehen erwähnt (III, 571). Vom Tod Helene Lamparts in MARMORSÄGE wird ebenfalls nicht direkt, sondern nur in seiner Wirkung auf die Hinterbliebenen berichtet (I, 579).

Der Gedanke des Todes im Wasser und seine Assoziation mit der ewigen transzendentalen Mutter als Erfüllung des menschlichen Schicksals ist schon in UNTERM RAD vorhanden, obwohl Hesse diesen Gedanken dort nicht ausdrücklich betont. Vor der Zeit des DEMIAN ist die Idee der Urmutter mehr eine romantische, aber immerhin sieht man auch in den früheren Werken Hesses den Kern seiner späteren Auffassung des Mutterbildes als Symbol der Schöpfung und der Einheit. Die Wichtigkeit der Mutter für Hans Giebenrath wird in seiner Abwesenheit dargestellt. Hans ist ganz von der Vaterwelt abhängig. Gerade die Tatsache, daß er keine Mutter im Leben hat, ist die Ursache seines endgültigen Todes. Schon während seines Lebens ahnt Giebenrath, daß in der Tiefe des Wassers ein Geheimnis versteckt sei, das seinem Wesen fehlt. Der Fluß, in den er blickt, ist zuerst "tief, grün und still wie ein See" (I, 381). Dieses ruhige Wasser aber wird "schwarz und still" (I, 409) nach seiner Entlassung aus der Klosterschule. Diese Beschreibung zeigt, daß er in dieser Zeit den Weg zum Geheimnis und zu seinem eigenen Unbewußten, den Weg zur Mutter, verloren hat. Eine tiefe Wirkung auf ihn hat das Ertrinken des Mitschülers Hindinger im Waldsee im Sinne einer Vorahnung seines eigenen Todes (I, 458). Besonders auffällig ist es ihm, wie der Schüler "in die dunkle Kühle hinuntersank", (I, 458). Gegen Ende seines jungen Lebens wiederholen sich die Wasserbilder in dem Maße immer häufiger, wie das Tempo und der Rhythmus seines Lebens zur Mutter hin sich steigert. Die Falkengasse, die für Hans alles Geheimnisvolle symbolisiert, ist in ihrer Feuchtigkeit und ihrem Dunkel das Symbol seines ihm immer noch fernen

Unbewußten. Nach seinem Abend mit den jungen Arbeitskameraden kommen die Wasserbilder wie eine Vorahnung der Erlösung seines unerträglichen Daseins vor. "Er legte sich in die feuchte Wiese. Er kam sich so gebrochen und elend vor, als müsse er eine Ewigkeit ruhen, schlafen. Die Lustigkeit seines früheren Lebens kehrte wie eine flüchtige Welle zurück." (I, 543)

Als der Vater seinen Sohn zürnend erwartet, legt er "ein starkes Meerrohr bereit" (I, 544). Die Erfüllung seines Daseins in der Mutter wird deutlich bei Betrachtung des Bildes "Nacht und Mondblässe" als Hintergrund seines Todes im Wasser. Nacht und Mondblässe stehen immer in Beziehung zur Frau, besonders die Mondblässe, die auch noch eine bewußte Geschlechtsumkehrung von "Mond" als Maskulinum zum Femininum "Mondblässe" ausdrückt. "Im Schatten des Todes" (I, 545) findet Giebenrath die Schwelle zu seiner Erlösung. Dieser Todesgedanke der jungen Schülergestalt findet seine autobiographische Bestätigung in einer Erzählung des jungen Hesse über seine Heimatstadt Calw. Wie der junge Giebenrath, so sieht auch der Schüler Hesse das Wasser als einen Ort der Ruhe und Erlösung vom unendlichen Rad der Pflicht und des Tuns. "Jener zauberische Klang von Ewigkeit, in dem man versinken und von dem man sich einschläfern und zudecken lassen könnte wie vom nächtlichen Sommerregenrauschen oder vom leisen dichten Sinken des Schneefalls." (UNTERBROCHENE SCHULSTUNDE, IV, 878). Hier erinnert man sich auch an Knulp, der im Tode vom Schnee zugedeckt wird.

Im STEPPENWOLF sind Wasserbilder im "magischen Theater" als Vorahnung und Vorbereitung von Harry Hallers Todesvision gebraucht. Im Unterschied zu Hans Giebenrath, der in der verzweifelten Suche nach Erfüllung seines Wesens sterben mußte, findet Harry Haller die Bedeutung seines Lebens in einer Todesvision. Den Gebrauch des Wasserbildes, um das ganze Erlebnis Hallers zu beschreiben, sehen wir in einem Zitat aus dem "Vorwort des Herausgebers". Hier erklärt Haller in seinem Gespräch mit seinem bürgerlichen Bekannten den Unterschied zwischen dem Denker und dem Menschen, der "fürs Leben geschaffen" ist. Der Denker muß in seinem Unbewußten "schwimmen", er darf nicht glauben, durch rein vernünftiges Denken einen Weg zu den Ursachen der Dinge zu finden. Es ist eine Täuschung zu glauben, man sei auf der rationalen Ebene auf festem Boden. Das zeigt sich, als der Boden durchbricht und er sich allein im "Wasser" seines Unbewußten fühlt. Der Mensch, der nie schwimmen gelernt hat, muß ertrinken. Und wie Klein in seiner Todesvision die Wichtigkeit des "Sich-fallen-lassens" erkennt, so sieht auch Siddhartha, daß "Schwimmen" für den Denker notwendig ist:

"wie durch ein tiefes Wasser ließ er sich ... hinab,
bis dahin, wo die Ursachen ruhen, denn Ursachen kennen,
so schiem ihm, das eben ist Denken." (ob. zit.)

Nur der Mensch, der "zum Leben geschaffen ist", darf auf gesichertem Boden verweilen wie der technisch orientierte, bürgerlich "gesicherte" (204) "Herausgeber" des Vorwortes. Für den Denker aber gibt es kein festverwurzeltes Leben, sein Weg ist unsicher, gefährlich, er führt auch durch das "Wasser" des Unbewußten "dahin, wo die Ursachen ruhen". Im "Magischen Theater" sieht Harry Haller ins Bodenlose seines Unbewußten und er erkennt, daß sein vorhergehendes Leben mit seinen absoluten "Wahrheiten" Täuschung war. Wie im Neuen Testament die Jünger lernen sollten, durch den Glauben an Christus auf dem Wasser zu gehen, so lernt Haller durch seinen Glauben, an der großen Lebenseinheit (Geist und Sinnlichkeit) teilzuhaben, die Bedeutung des Schwimmens. Dieses Schwimmen besteht auch darin, Vertrauen zu seinem unvernünftigen, sinnlichen Triebleben zu haben, das er im magischen Spiegel sieht. Über dieses Schwimmen heißt es, aber noch vor dem "Magischen Theater" und vor der Erkenntnis seines letzten Sinnes:

"Die meisten Menschen wollen nicht eher schwimmen, als bis sie es können. Ist das nicht witzig? Natürlich wollen sie nicht schwimmen! Sie sind ja für den Boden geboren, nicht fürs Wasser. Und natürlich wollen sie nicht denken; sie sind ja fürs Leben geschaffen, nicht fürs Denken! Ja, und wer denkt, wer das Denken zur Hauptsache macht, der kann es darin zwar weit bringen, aber er hat doch eben den Boden mit dem Wasser vertauscht, und einmal wird er ersaufen." (IV, 199)

Harry Haller beschreibt sich als Denker auch dadurch, daß er "im Zeichen des Wassermanns, einem dunklen und feuchten Zeichen" steht (IV, 201). In einem der ersten Bilder in Harry Hallers Aufzeichnungen beschreibt Harry das Liegen im Bade und vergleicht es mit dem Lesen in alten Büchern. Haller spürt also ein Verhältnis zwischen dem Denken und dem Wasser, aber er ist noch nicht tiefer gedrunken als bis zum geheimnislosen Boden der Badewanne.

Als er ziellos durch die Stadt wandert, werden die Straßen wasserhaft, kanalhaft. Er beobachtet "feuchten Asphalt, kühlfeuchte Trübe, nassen Boden" (IV, 211). Aber er fürchtet sich, die Straße zu überqueren, um das Neonzeichen des "Magischen Theaters" zu lesen, weil es für ihn "Schwimmen" bedeutet:

"Die Straße dazwischen war gar so bodenlos erweicht und naß, ich blieb auf dem Trottoir und schaute bloß hinüber." (IV, 214)

Harry Haller ist noch nicht bereit, sich dem Abgrund seiner Persönlichkeit

gegenüberzustellen. Er begnügt sich hier mit einer Ahnung seiner späteren Selbstschau im "Magischen Theater". Trotz seines Fürchtens fühlt er die Anziehungskraft des Stromes und von Zeit zu Zeit wirft er "Anker" in einer "altväterlichen Kneipe" (IV, 219). Wiederum hat er eine Vorahnung seiner Todesvision im "Magischen Theater", als er ein Begräbnis in einer Vorstadt beobachtet. Die Feuchtigkeit der Erde fällt ihm hier besonders auf: "Alles schien mir nach feuchter Erde und Begräbnis zu riechen" (IV, 260). Haller benötigt auch Hermiones Freundschaft, weil sie ihm zeigt, was das Wasser eigentlich bedeutet, das Triebleben: "Du brauchst mich jetzt im Augenblick, weil du verzweifelt bist, einen Stoß nötig hast, der dich ins Wasser wirft und dich lebendig macht." (IV, 300). Bevor Haller den Künstlerball besucht, geht er ins Kino, wo ein Film (den wir zu einem Teil schon betrachtet haben) den Untergang der Ägypter im Roten Meer zeigt. Haller äußert sich zu diesem Film und schließt, daß es ihm lieber wäre, ein so gewaltiges Ertrinken im Roten Meer wie die Ägypter zu finden, anstatt diesen "Schein und Halb- und-halb-Tod, den wir heute sterben" (IV, 376). Gerade diese Vision eines Scheintodes erlebt Haller im "Magischen Theater". Im Ballsaal werden die Wasserbilder weitergeführt. Mitten im Festrausch des Tanzes merkt Haller, daß seine Persönlichkeit wie "Salz im Wasser" aufgelöst war (362). Eine weitere Ahnung seiner Todesvision wird im "Magischen Theater" in dem Traumabenteuer "Hochjagd auf Automobile" durch Gustav ausgelöst, der zu Haller sagt: "Sie zehn Minuten unter Wasser zu setzen, wäre die schmerzloseste Lösung" (378). Der Fluß des Geschehens hat Harry nur bis zur Todesvision geführt; sie ist ihm Anfang und Andeutung seiner Erkenntnis der Einheit. Seine Todesvision besteht darin, daß er zum ersten Mal im "Magischen Theater" Abstand zu seinem früheren Leben gewinnt und damit die Todesnähe seines ausgetrockneten Geistes erkennt. Durch die gewonnene Einsicht überwindet Harry Haller seine Hybris, die im übertriebenen Ernstnehmen seines geistigen Ich besteht, und ist bereit, sich in einer größeren Einheit zu erlösen.

Das Betreten der Höhle kann im selben Sinne wie der Tod im Wasser als Schwelle zur Einheit betrachtet werden. In EDMUND heißt es: "und haben sie bemerkt, daß das Wort für Höhle dasselbe ist, das diese gerissenen Priester oder Zauberdoktoren auch für den Mutterschoß gebrauchen." (IV, 513) Die Höhle ist Urmutter, Frau Eva, Schoß der Mutter: "In sie verschwinden die Züge der Menschen wie in einer riesigen Höhle". So beobachtet Sinclair (III, 255), und Klingsor sagt: "ihre Augen sind wie aus Höhlen der Urzeit, sie ist Mutter, Kind, Tier und Madonna." (III, 590) Das Bild der Höhle wird auch von Novalis im HEINRICH VON OTERDINGEN gebraucht. Im Unterschied zu

Hesse sieht Novalis das Bild in unmittelbarer Beziehung zur symbolischen Darstellung, denn er beschreibt nicht nur das gefährliche Betreten der Höhle, mit ihrem von Knochen gefüllten Eingang, sondern auch das, was Heinrich darin findet. Hesse läßt das Innere ein Geheimnis bleiben, ohne es durch die Beschreibung zu zerstören. Novalis dagegen beschreibt die Höhle des Grafen von Hohenzollern:

"Die Höhle glich der vorigen und war ebenso reich an tierischen Resten. Heinrich war schauerlich und wunderbar zumute; es gemahnte ihn, als wandle er durch die Vorhöfe des innern Erdenpalastes. Himmel und Leben lag ihm auf einmal weit entfernt. Und diese dunklen weiten Hallen schienen zu einem unterirdischen seltsamen Reiche zu gehören. 'Wie', dachte er bei sich selbst, 'wäre es möglich, daß unter unsern Füßen eine eigene Welt in einem ungeheuern Leben sich bewegte; daß unerhörte Geburten in den Festen der Erde ihr Wesen trieben, die das innere Feuer des dunklen Schoßes zu riesenmäßigen und geistesgewaltigen Gestalten auftreibe?' " (76)

Dieses ziemlich lange Zitat sollte nur zeigen, wie Hesse das Bild der Höhle mit seinen Nebenbedeutungen des inneren Geheimnisses, der Lebensquelle, des Mutterschoßes usw. von Novalis zwar übernommen, es in seiner Dichtung aber ganz anders verwendet hat.

Bei Hesse ist die Schwelle das Wichtigste und auch das einzig Beschreibbare. Das Bild der Höhle zeigt, wie das Symbol "ein offenes Tor" ist, dessen innerer Raum ein ahnungsvolles, aber unbeschreibliches Geheimnis bleiben muß. Ein offenes Tor, "durch welches die Seele, wenn sie bereit ist, in das Innere der Welt zu gehen vermag" (III, 367). Und so ist der Eintritt Anselms durch dieses offene Tor der Blumenkelch-Höhle sein Einswerden mit dem unbeschreibbaren Geheimnis:

"Anselm schritt ... durch die goldenen Säulen hin ins blaue Geheimnis des Innern. Es war Iris, in deren Herz er drang, und es war die Schwertlilie im Garten der Mutter, in deren blauen Kelch er schwebend trat, und als er still der goldnen Dämmerung entgegenging, da war alle Erinnerung und alles Wissen mit einem Male bei ihm, er fühlte seine Hand, und sie war klein und weich, Stimmen der Liebe klangen nah und vertraut an sein Ohr, und sie klangen so, und die goldnen Säulen glänzten so, wie damals in den Frühlingen der Kindheit alles ihm getönt und geleuchtet hatte. ... Sein Pfad sank leise ab-

wärts in die Heimat ...". (III, 383)

Hesse spielt gern mit diesem Bild der Höhle. Sein Betreten der Höhle aber bleibt nur symbolisch, eine Erinnerung an kindliches Spiel, wenn er im KURGAST schreibt:

"Ein heimliches wärmendes Höhlengefühl überkommt mich hier. Jedesmal, wie ich es als kleiner Knabe hatte, wenn ich mir aus einem Tisch, zwei Stühlen und einigen Bettvorlagen oder Teppichen eine Höhle errichtet habe." (IV, 34)

Auch der junge Hermann Lauscher "schuf ungeheuerliche Höhlen aus Wand, Ofenschirm, und Bettdecke" (I, 100). Hesse ist sich immer des märchenhaften Charakters der Höhle bewußt, und empfindet, wie in KLEIN UND WAGNER, dunkle geheimnisvolle Zimmer als eine Art "Märchenhöhlen" (III, 520). In dem Märchen FALDUM wird ein Berg anthropomorphisiert. Dieser Berg fühlt in seinem Innern "dunkle Höhlen, die mit ewigem Tropfenfall läuteten" (III, 361). Der Berg spürt in seinem Innern etwas von dem, was Novalis gerne beschreibt, ein lebendiges ewiges Wesen, was Hesse aber nur andeuten will, wenn er erzählt: "wie tief unten in seinen Felsen und Höhlen eine fremde Hand Arbeit tat" (III, 361). Auch das Feuer ist ein Element, das dem Menschen dazu dient, von der Welt der Vielfältigkeit zum Glauben an die Einheit zu gelangen. Was Hesse über den Tod Novalis schrieb, gilt auch für den Tod des Regenmachers Knecht, der als Opfer im Feuer verbrannt wurde:

"von seinem Grabe strahlt jene magische Lockung aus, nur er hat den Tod nicht erlitten, sondern ist in ihn eingegangen, wie ein verbrannter König aus dem Grau der Fremde in den Palast heimkehrt." (VII, 282)

Heimkehr in den Palast bedeutet hier Heimkehr ins Ewige, ins Paradies, nach dem der Dichter immer sucht. Auch der Regenmacher findet seine ewige Heimat durchs Feuer. Als wir seinen Vorgänger kennenlernen, ist er von Feuer beleuchtet, einem magischen Feuer: "aus der Hüttentür schimmerte schwaches, rotes Licht, innen hockte der Wettermacher am Herd gebückt, durch seine hängenden Haare schimmerte es hell und rot, er hatte Feuer brennen und kochte etwas in zwei kleinen Töpfchen" (VI, 562). So steht die ganze Geschichte unter dem "Zeichen" des Feuers wie Harry Haller unter dem "Zeichen" des Wassermanns stand, und dieses Feuer wird den Regenmacher einmal in seine Heimat, die Einheit der Natur, verwandeln. Am Ende wird der Regenmacher Knecht von seinem Sohn, dem Nachfolger, verbrannt;

es schließt sich der ewige Kreis des diesseitigen Werdens im Tode; denn sein Dienst wird vom Sohne weitergeführt: "Das feierliche Rituell des Feuerbohrens mit den beiden geweihten Hölzern war Turus erste Amtshandlung." (VI, 605) In der Idylle STUNDEN IM GARTEN definiert Hesse das Verbrennen als einen Zerstörungsprozeß der vergänglichen Dinge, der zur Substanz und zur Einheit führt. Für Hesse bedeutet das Feuer "(nebst vielem) chymisch-symbolisch im Dienste der Gottheit" zu stehen, und es heißt "Rückwandeln in der Vielfalt ins Eine" (V, 342) (77). Was Hesse in dieser Definition sagen will, wird noch deutlicher, wenn wir sie auf die MORGENLANDFAHRT anwenden. Hesse wird vom Bund gefragt, ob er das Bundesarchiv zu verbrennen bereit wäre. Im Bundesarchiv sind hunderte von "Zettelkästen" aufbewahrt (VI, 70). Hesse verneint und zeigt damit, daß er die "Idee" des Bundes noch nicht akzeptiert hat, daß er noch am Archiv, oder, an der Welt der Erscheinungen hängt. Trotzdem wird das Archiv verbrannt. Übersetzt in die Bildersprache der STUNDEN IM GARTEN heißt das: die Vielfalt wird Einheit, wird zum abstrakten Begriff des "Bundes", und das heißt, wenn auch die Werke Hesses verbrannt werden, der Geist, der sie schuf, lebt weiter.

In der Skizze DAS VERLORENE TASCHENMESSER schildert Hesse, wie er Holz verbrennt. Dabei heißt es: "Ich sah in die Flammen, und sah mein Leben und meinen Ehrgeiz und mein Wissen und mein ganzes Ich allmählich verbrennen und zu reinlicher Asche werden" (IV, 939). Aus dem Schauen ins Feuer wird ihm eine Wahrheit und ein Erlebnis: "die Heimat, die zu gründen und zu besitzen mir in meinem Leben nie hatte glücken wollen, begann mir im eigenen Herzen zu wachsen" (IV, 939). Hinter der Welt der Erscheinungen also liegt das Substantielle, das Eine, liegt Hesses Glauben an seine geistige Heimat.

Die Substanz der Todesvision wird am deutlichsten ausgedrückt in KLEIN UND WAGNER, wo Klein sich ertränkt und in NARZISS UND GOLDMUND, wo Goldmund eine ganze Nacht in einem Bach liegt. Wie in anderen Werken Hesses ist Kleins Tod durch Wasserbilder verbreitet. Die Dunkelheit und der Regen im zweiten Teil der Erzählung geben die bedrückende Atmosphäre dazu. Klein empfindet die Regennacht: "still und kühl und nirgends Licht. Wie dunkel es war" (III, 547). Ganz vor seinem Tode "ging er durch die Straße, von Regen durchweicht - nur grau und schwarz und Regen war auch die Welt, grauer See, nasser Himmel, alles ohne Ende" (III, 548). Als er "sich ins Wasser fallen läßt", sieht Klein in einer verklärten Vision ein zweites Mal alle Bilder der Welt. Aber dieses Mal wird er Gott nicht wieder vergessen; diesmal geht er selbst zu Gott. Er sieht:

"jedes Leben war ein Atemzug, von Gott ausgestoßen. Jedes Sterben war ein Atemzug, von Gott eingesogen. Wer gelernt hatte, nicht zu widerstreben, sich fallen zu lassen, der starb leicht, der wurde leicht geboren. Wer widerstrebte, der litt Angst, der starb schwer, der wurde ungern geboren." (III, 550)

Und dann heißt es: "Alles löste sich auf. Er wurde eingesogen, er wurde eingeatmet." (552) Die ganze Gegensätzlichkeit des Lebens ist aufgehoben. Jetzt ist Klein jenseits von Gut und Böse und jenseits der Zeit. Jetzt erkennt er Gott als den Vereiner aller Gegensätzlichkeiten, die nur die Menschen seinem Wesen beigelegt haben:

"Einer nannte ihn Licht, einer nannte ihn Nacht, einer Vater, einer Mutter, einer pries ihn als Ruhe, einer als Bewegung, als Feuer, als Kühle, als Richter, als Tröster, als Schöpfer, als Vernichter, als Verzeiher, als Rächer. Gott selbst nannte sich nicht. Er wollte genannt, er wollte geliebt, er wollte gepriesen, verflucht, gehaßt, angebetet sein, denn die Musik der Weltchöre war sein Gotteshaus und war sein Leben, -- aber es galt ihm gleich, mit welchem Namen man ihn pries, ob man ihn liebte oder haßte, ob man bei ihm Ruhe und Schlaf oder Tanz und Raserei suchte. Jeder konnte suchen. Jeder konnte finden." (III, 554)

Auch Goldmund hat eine Vision, als er im Bach liegt. Obwohl er später im Kloster stirbt, findet er schon hier seinen eigentlichen Tod; seine Rückkehr ins Kloster ist nur notwendig, damit er seine Erlebnisse noch Narziß mitteilen kann. Als er im Bach liegt, wird die Urmutter, die in seinem ganzen Leben hinter ihm stand, Gestalt. Goldmund beschreibt Narziß seine Vision mit folgenden Worten:

"und da sah ich denn, daß sie es war, daß die Mutter bei mir war, und mich auf dem Schoß hatte, und daß sie mir die Brust geöffnet und ihre Finger tief in der Brust zwischen meinen Rippen hatte, um mir das Herz herauszulösen." (V, 320)

Das Entnehmen des Herzens bedeutet Loslösung seines ewigen Ich, seines Geistes, von der Gebundenheit seines vergänglichen Körpers. Man könnte die ewige Umarmung Goldmunds von der Urmutter mit Heinrich von Ofterdingens traumhafter Vereinigung mit Mathilde unter dem Wasser vergleichen, wo es heißt:

"... Mathilde schloß ihn in ihre Arme ... 'Wo ist der Strom?' rief er mit Tränen. - 'Siehst du nicht seine blauen Wellen über

uns?' Er sah hinauf, und der blaue Strom floß leise über ihrem Haupte. 'Wo sind wir, liebe Mathilde?' 'Bei unsern Eltern.' - 'Bleiben wir zusammen?' - 'Ewig', versetzte sie, indem sie ihre Lippen an die seinigen drückte und ihn so umschloß, daß sie nicht wieder von ihm konnte." (78)

Ganz wie im STEPPENWOLF, versteht man die Wasserbilder auch in der MORGENLANDFAHRT als Vorbereitung der Todesvision von Hermann Hesse. Hermann Hesse sucht Leo, den Führer der Morgenlandfahrer, in "niedersinken-der Feuchtigkeit" (VI, 50). Er läuft "nachts im Regen herum", um ihn zu finden und er setzte sich "in den nassen Kleidern", um ihm zu schreiben. Die Bedeutung dieses Führers der Morgenlandfahrer ist für Hermann Hesse sehr wichtig; sie ist hier mit dem unbewußten Element des Wassers verbunden, weil Hermann Hesse das Symbol Leos noch nicht verstanden hat. Die Bedeutung Leos wird am Ende der Erzählung in der Doppelfigur klar, die Hermann Hesse entdeckt. Der eine Teil dieser Figur stellt Hesse dar. Er ruft "etwas Sterbendes oder Sterbenwollendes" hervor. Der andere Teil vertritt Leo, den Führer von Hesse und seinen künftigen Werken. Die eine Figur auf der Seite von Hesse bedeutet "Verwesung" und "Vergänglichkeit". Die andere verkörpert den ewigen Geist, der "kräftig blühte in Farben und Formen". Die Figuren sind am Rücken verwachsen und als Hesse näher hinblickt, sieht er, daß die Oberfläche der Figuren durchsichtig ist. Er blickt also durch die Welt der Erscheinungen hindurch. Im Innern der Figur sieht Hesse eine Gestalt "sich bewegen wie eine eingeschlafene Schlange" und ununterbrochen fließt es "von einer Figur zur anderen". Das schlangenhafte Wesen könnte als der immer dauernde Geist der Dichtung von Hesse interpretiert werden. Das Fließen von einer Figur zur anderen bedeutet, daß die Dichtung Hermann Hesses auch nach seinem Tode weiterleben wird. Wenn auch Hermann Hesse sterben wird, sein Schaffen und seine teils zeitgebundenen Einsichten sind trotzdem ein Teil des ewigen Geistes, für den Leo Symbol ist (VI, 75). Nach Betrachtung dieser Figur fühlte Hesse "sich von einer unendlichen Müdigkeit und Schlaflust ergriffen, und wandte sich weg, um einen Ort zu suchen, wo er liegen und schlafen könnte". Wiederum will Hesse die verhältnismäßige Unwichtigkeit des Todes selber zeigen, dagegen aber die Wichtigkeit der Todesvision und ihre starke Wirkung auf Hermann Hesse. Die Vision erschöpft sein ganzes Wesen, er gibt sich aber nur an den "Schlaf" hin, d.h. er löst sich von seinem Ich. Er kennt jetzt das Verhältnis des Todes zum Leben und versteht die Ewigkeit. Er ist sterbensbereit. Man kann den Sinn dieses Bildes auch im Zusammenhang mit einer Äußerung Knechts im GLASPERLENSPIEL über das Wesen der Musik betrachten: Rückschauend erst hat dann

"sein Werk teil an der Heiterkeit der Götter und der Sterne.
Was er uns gibt, das ist nicht mehr sein Dunkel, sein
Leiden oder Bangen, es ist ein Tropfen reinen Lichtes,
ewiger Heiterkeit." (VI, 419)

Wir kommen jetzt zum Höhepunkt unserer Betrachtung des "Tors zur Einheit", das im GLASPERLENSPIEL durch die symbolische Darstellung von Josef Knechts Ende im Gletschersee gestaltet wird. Knecht stirbt und wird auf zwei Ebenen: die eine, diesseitige, ist die Weiterführung von Knechts Leben in der Verkörperung seines Schülers Tito, die andere, jenseitige, ist das "Hinüberwechsein in einen neuen Raum", den transzendentalen Raum. Schon in seinem Brief an die kastalische Behörde überblickt Knecht seine Lebensentwicklung:

"Mein Leben, so etwa nahm ich mir vor, sollte ein Transzendieren sein, ein Fortschreiten von Stufe zu Stufe, es sollte ein Raum um den andern durchschritten und zurückgelassen werden, so wie eine Musik Thema um Thema, Tempo um Tempo erledigt, abspielt, vollendet und hinter sich läßt, nie müde, nie schlafend, stets wach, stets vollkommen gegenwärtig ... (dieses Erlebnis) des Erwachens (trägt) eine Tönung von Welken und Sterbenwollen in sich ... welche dann zum Hinüberwechseln in einen neuen Raum, zu Erwachen, zu neuem Anfang führt." (VI, 511)

Die Sterbebereitschaft Knechts wird durch "Todmüdigkeit, Unwohlsein, Unruhe, Schwindelgefühl" am Ende des GLASPERLENSPIELS beschrieben (VI, 585). Knechts Schüler Tito schwimmt mit seinem Lehrer um die Wette. Obwohl Knecht sich nicht kräftig fühlt, denkt er, "ein harmloses Mittun würde genügen, um dem Jüngling zu zeigen, daß sein Erzieher weder ein Feigling noch ein Stubenhocker sei" (VI, 438). "Wohl warnte ihn das Gefühl von Unsicherheit und Schwäche, aber der Anruf war stärker als der Instinkt" (VI, 542). Der Anruf spiegelt Knechts Auffassung der Dienerschaft wieder. Wie er sein ganzes Leben lang dem Glasperlenspiel diene, so ist er auch hier, in diesem entscheidenden Augenblick, immer noch Diener, ist er seinem Schüler Tito verantwortlich. Man kann diese Dienerschaft als Motivierung seines Todes sowohl wie seines Lebens interpretieren.

Auf der einen Ebene wird Knechts Leben in seinem Schüler Tito weitergeführt, der sich an Knechts Tod schuldig fühlt und der ahnt, daß Knechts Leben sein eigenes Leben umgestaltete. Er fühlt, daß das Leben "viel Größeres von ihm fordern werde als er bisher je von sich verlangt hatte". Alle Sonnenbilder, die in Verbindung mit Titos "panischem Opfertanz" vorkommen, sind ein Mit-

tel des Dichters, die Idee der Verwandlung Titos durch Knechts Tod zu unterstreichen (VI, 500). Titos Leben fängt mit diesem Tage neu an. Er verläßt den Garten der Kindheit durch sein neu erlangtes Bewußtsein der menschlichen Schuld. Einige Kritiker, so Hilde Cohn (79) und Josef Mileck (80), betrachten die Gestalt Titos als eine Synthese von Geist und Sinnlichkeit (mit Knecht als dem geistigen - Designori als dem leiblichen Vater Titos). Das mag wahr sein; am Ende aber schwimmt Knecht vom lichten Teil des Sees zum dunklen. Er sucht also in diesem symbolischen Schwimmen auch die dunklen Kräfte der Natur, die "im großen Schatten liegen" (VI, 543), zu verstehen. Knecht ist zur Zeit seiner Bekanntschaft mit Tito nicht nur der rein geistige, sondern auch der zum anderen Pol hinstrebende Mensch. Der Tod Knechts kann sogar als eine Synthese eines Todes im Wasser und im Feuer angesehen werden, denn das Gletscherwasser war eiskalt und empfing Josef Knecht "mit lodernnden Flammen und aufwallendem Brennen". Beide Tode, der im Wasser und der im Feuer, führen zur Einheit. Knecht wird im Schoß der ewigen Mutter durch das Wasser empfangen, und gleichzeitig wird die Erscheinung seines diesseitigen Lebens verbrannt. Der Sinn seines Opfers als Einmündung in ein neues transzendentes Leben, in die Einheit wird ihm deutlich.

Einheit

Wenn der Mensch die Schwelle des Symbols überschreitet, tritt er in ein "drittes Reich des Geistes, jenseits von Moral und Gesetzen" ein (VII, 389). In der Einführung zu diesem Kapitel zitierten wir bereits die Stelle, an der Hesse dieses dritte Reich des Geistes in "analogen Symbolen" vielerorts ausdrückt sah: etwa in Indien als "Nirvana" oder "Erwachtsein", in China als "Tao". Hesses Dichtung stellt eine Art Synthese aus diesen Vorstellungen dar und ist das Ergebnis seiner Beschäftigung mit den Religionen und Philosophien der Welt (81). Für die meisten Menschen ist dieses dritte Reich des Geistes die höchste erreichbare Stufe, auf der der Mensch den Glauben an eine Einheit gewinnt, aber es gibt einige wenige, die diesen Einheitsglauben auch noch im Leben zu verwirklichen scheinen. In ihnen scheint der Moment des Einklangs, wie der magische Mensch ihn zuweilen erlebt, Dauer gewonnen zu haben und Urbild, Urform, Urmythos und Urmutter verkörpert zu sein. Sie sind in den Augen des Betrachters im "reinen Sein des Geistes, dem nichts von Materie, nichts von Werdequal mehr anhängt." (VII, 390) — sie diese Einheit tatsächlich in ihrem Leben erreicht haben, ist nicht die Hauptsache: "Es sei uns willkommen, daß sie als Traum, als Wunschbild, als Dichtung, als ideales Ziel vorhanden sind" (VII, 392). Von diesen Menschen, zu denen Hesse auch Goethe zählt,

sagt der Dichter in seiner Beschreibung:

"Je mehr sie sich vollenden, desto mehr nimmt ihr Leben, wie ihr Werk die Tendenz an, sich aufzulösen, einer geahnten fernen Möglichkeit entgegen, die nicht mehr Mensch, höchstens noch Übermensch heißt, einer neuen Lebensform entgegen, deren niemand sich mehr zu schämen brauchte, auf welche die Natur stolz sein könnte." (GOETHE UND BETTINA, VII, 287)

Der große Übermensch in der Dichtung Hesses ist der alte Musikmeister im GLASPERLENSPIEL, den Knecht als die Verkörperung des Wesens der Musik betrachtet. Von seiner Seele strahlt Vollendung, und Knecht sieht diese Vollendung als das Ergebnis seines Lebens, das ganz dem Dienste der Musik hingegeben war, "als habe er ... nichts anderes getan, als sich von der Musik immer mehr durchdringen, verwandeln, läutern zu lassen ... bis in alle Teile und Organe des Leibes und der Seele". Wie der alte Goethe, der der Welt der Menschen enthoben scheint, scheint auch der Musikmeister mehr einer anderen Welt anzugehören, so daß zwischen ihm und den Menschen eine "Zaubermauer" existiert. "Er kann nicht mehr mit Worten, sondern nur mit dem Symbol seiner strahlenden, heiteren Gegenwart sprechen." Die einzigen Worte, die er zu Josef Knecht sagt, sind ähnlich denen, die Mozart zu Harry Haller im "magischen Theater" sprach, als jener ernstlich seine Meinungen äußerte. "Strengen Sie sich nicht an", sagte Mozart. "Du ermüdest Dich, Joseph", sagt der Musikmeister. Diese Worte suggerieren Knecht und Haller die Idee vom "Maya-Schaum" der menschlichen Existenz und die Ahnung einer höheren Existenz. Diese Existenz, die Hesse in EIN STÜCKCHEN THEOLOGIE als Wunschbild definiert, hat der Musikmeister erreicht. Knecht schien es, er

"sei jetzt nur noch ein Symbol, vielmehr eine Erscheinungsform, eine Personifikation der Musik. Wenigstens habe ich das, was von ihm ausstrahlte oder was zwischen ihm und mir wie rhythmisches Atmen hin und her wogte, durchaus als esoterische Musik empfunden, als eine völlig unmateriell gewordene, esoterische Musik, welche jeden in den Zauberkreis Eintretenden mit aufnimmt wie ein mehrstimmiges Lied eine neu einfallende Stimme." (VI, 356)

Daß der Musikmeister schon in einer anderen Welt zu leben scheint, erklärt Knecht weiter in seiner Beschreibung über den Tod des Magisters, den er "eine fortschreitende Entstofflichung", einen "sanften Glanz des Entwerdens" (VI, 377) nennt.

Wenn man ein äußeres Kennzeichen eines so vollendeten Menschen suchte, dann würde man zuerst auf sein weises, heiteres Lächeln stoßen (82). Wir finden bei allen "Unsterblichen" dieses Lächeln, das zuweilen auch "spöttisch" ist. Das Lächeln Mozarts war "furchtbar spöttisch" (IV, 401). In den meisten Fällen ist das Lachen für Hesse wie für Nietzsche "Die Kunst des diesseitigen Trostes" (83). Dieses tröstende Lächeln hat auch die Urmutter, die damit die Einheit des Lebens ausdrückt als eine Erlösung für den Menschen. Sinclair sieht Frau Eva immer lächelnd an, und Goldmund kehrt nach seinem letzten Abenteuer mit einem weisen Lächeln ins Kloster zurück. "Goldmund blickte ihm (Narziß) mit seinem Lächeln in die Augen, mit diesem neuen Lächeln, das er von seiner Reise mitgebracht hatte." (V, 321) Dieses Lächeln ist nur eine Widerspiegelung des Lächelns seines Mutterbildes.

Dieses Lächeln der Einheit findet auch ihren Ausdruck in der Natur. Vasudeva und Siddhartha lernen das Lächeln und die Heiterkeit durch das Lauschen am Fluß. "Der Fluß floß sanft und leise, es war in der trockenen Jahreszeit, aber seine Stimme klang sonderbar; sie lachte! Sie lachte deutlich." (III, 716) Vasudeva und Siddhartha verstehen dieses Lächeln, das keiner Worte bedarf: "Hell glänzte Vasudevas Lächeln, als er den Freund anblickte, und hell glänzte nun auch auf Siddharthas Gesicht dasselbe Lächeln auf. Sein Ich war in die Einheit geflossen." (III, 721)

Die Musik der klassischen Zeit zwischen 1500 und 1800 hat die gleiche Eigenschaft des Lächelns und der Heiterkeit. In Knechts Vergleich dieser Musik mit dem Ziel des Glasperlenspiels beschreibt er diese:

"Die Gebärde der klassischen Musik bedeutet: Wissen um die Tragik des Menschentums, Bejahen des Menschen- geschicks, Tapferkeit, Heiterkeit! ... es ist immer ein Trotzdem, ein Todesmut, ein Rittertum und ein Klang von übermenschlichem Lachen darin, von unsterblicher Heiterkeit." (VI, 115)

Was der Mensch oder der Künstler leidet, ist unwichtig; letzten Endes findet er seinen Trost im Glauben, der sich im Kunstwerk oder in der Musik als "Heiterkeit" bewährt. Die persönliche Qual des Menschen Mozart wird von den Menschen bald vergessen; was übrig bleibt, die "unsterbliche Heiterkeit" seiner Musik, hat ewige Dauer.

Das, was Hesse im KURGAST als allgemeingültig für das Leben formulierte: "alles kam wieder, die gleichen Gelüste und Freuden, und so weiter", (IV, 109) können wir als eine allgemeingültige Formel ansehen, die in entsprechenden Symbolen des Kreislaufs der Natur zum Ausdruck kommt. Dieser ewige Kreis-

lauf wird am deutlichsten in der Einheit des Wasserbildeß:

"Aber alle Wasser der Welt finden sich wieder - und
Eismeer und Nil vermischen sich im feuchten Wolken-
flug, Das alte schöne Gleichnis heiligt mir die Stunde.
Auch uns Wanderer führt jeder Weg nach Hause. "
(III, 390)

So sagte Hesse in BERGPASS und er sagt weiter in REGENWETTER:

"Die Feuchtigkeit fällt und steigt fortwährend in der dicken
Luft, die Wolken lassen beständig fallen. " (III, 408)

Daß dieses kein von Hesse selbstgeschaffenes Bild ist, ist selbstverständlich.
Er selber nennt es "das alte schöne Gleichnis". In Goethes Dichtung finden
wir dieses Bild sehr oft, von seinen frühen Gedichten ("Mahomets Gesang",
"Gesang der Geister über den Wassern") bis zum zweiten Teil des Faust.
Im "Gesang der Geister" wurde das Gleichnis des Wassers zur Menschenseele
in unvergänglicher Weise formuliert:

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser;
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muß es,
Ewig wechselnd. (84)

Ähnlich der Auffassung Hesses sind auch die folgenden Verse:

Wenn du nicht Wolken sendetest,
Nicht reiche Bäche spendetest,
Hin und her nicht Flüsse wendetest,
Die Ströme nicht vollendetest,
Was wären Gebirge, was Ebenen und Welt!
Du bist, der das frischeste Leben erhält! (85)

Der Einheits-Gedanke wird bei Hesse auch als der sich ewig drehende Kreis
eines Rades symbolisiert, der durch endlose Räume und Zeiten fortgeht. So
war der magische Freund Klingsors, Louis der Grausame, immer auf seinem
Zweirad in alle Länder, in alle Zeiten gefahren: "Louis auf dem Zweirad
war fort. Nacht, Sterne, Louis war in China. " (III, 569) Louis der Magische,
dieser phantastische Geist, setzt sich auch in das Karussell eines Zirkus, um
sich immer und immer wieder damit zu drehen. Die Karussellmusik bildet
für Hesse wie auch für Rilke einen ewigen Zyklus, der nie aufhört (III, 593).
Die letzte Strophe des Gedichtes "Das Karussell" von Rilke macht diesen

Vergleich klar:

"Und das geht hin und eilt sich, daß es endet,
und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel.
Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet,
ein kleines kaum begonnenes Profil.-
Und manchmal ein Lächeln, hergewendet,
ein seliges, das blendet und verschwendet
an dieses atemlose blinde Spiel..(86)

Auch Klingsor hört und versteht die Karussellmusik; er übersetzt den Reigen der Melodie in ein Kreis-Bild: "Klingsor spielte mit den leeren Flaschen auf den Tischen und ordnete sie im Kreise." (III, 595) Im INDISCHEN LEBENSLAUF wünscht Dasa sich nichts anderes als "das ewig sich drehende Rad zum Stehen zu bringen", aber nur im Anschauen des Rades erreicht er seine Ruhe, nicht in der blinden Flucht davor. (VI, 687)

Den endgültigen Ausdruck der Rad-Kreis-Symbolik finden wir im GLASPERLENSPIEL. Es wird dort in einer Verbindung fast aller möglichen Bilder dargestellt. Der Musikmeister spielt Thema und Variationen, eine Art Rundform der Musik und Knecht soll das zeichnen, was er hört. Das Symbol "Musik" wird das Kunstsymbol und die Musikform wandelt sich in einem ersten Versuch, den Knecht mit der Ordnung der Blätter auf einem Baumzweig vergleicht; dann verwandelt sich das Baumzweigbild weiter in einen Blumenkranz. In einem Traum wandelt sich das Bild dann noch weiter: während Knecht auf Eschholz hinabschaute, "zog das Rechteck der Schulgebäude sich zu einem Oval und dann zum Kreis auseinander, einem Kranz, und der Kranz begann sich langsam zu drehen, drehte sich mit zunehmender Geschwindigkeit, drehte sich zuletzt rasend schnell und barst und flog in funkelnde Sterne auseinander" (VI, 154). Die Schulgebäude können wir als das ganze Kastalien interpretieren, der Kranz symbolisiert die Einwohner Kastaliens und das Drehen des Kreises ist der "sinnlose, sinnvolle Rundlauf von Meister und Schüler", wie Knecht es später sieht. Das Auseinanderstieben des Kreises zu Sternen gibt den Eindruck, daß das Drehen ewig sei. In diesem Leben würde es nie enden, nur im Transzendentalen. Knecht denkt später: "dieses endlose beschwingte Spiel war das Symbol Kastaliens, ja war das Spiel des Lebens überhaupt, das in alt und jung, Tag und Nacht, Yang und Yin" (VI, 311). Aus dieser Bilderwelt findet der Knecht des GLASPERLENSPIELS sowie der Knecht des INDISCHEN LEBENSLAUFs Ruhe und Einheit. Beide haben die Wahrheit entdeckt: "Der Mensch soll ins Zentrum streben, nicht an die Peripherie" (156). An der Peripherie des sich drehenden Kreises findet man nur immer gesteigerte Bewegung, gesteigertes Verirrtsein" in der Mitte aber findet man Ruhe und Einheit. (Vgl. auch das Bild des Mam-

mutbaums, der im Zentrum des Traumkranzes der Eschholzer Gebäude steht und der ebenfalls Einheit unter der Vielheit den Einklang symbolisiert.) In dieser Lehre sehen wir, warum Klingsor die Musik des Karussells als Untergangsmusik betrachtete. Deshalb nämlich, weil er nur eine Einsicht ins Leben an dem immer gesteigerten Rhythmus seiner Peripherie gesucht hat und nicht die Wahrheit, die im Zentrum liegt.

Unter allen Bildern, die man in der diesseitigen Welt als Ahnung des kosmischen Lebens und der ewigen Einheit betrachten kann, sind die Sterne die bedeutsamsten. Gottfried Keller sagt in seinem Gedicht "Unter Sternen":

"Hier fühl ich Zusammenhang
Mit dem All und Einen!" (87)

Und Knecht sagt zu Designori: "Die Sterne ... (sind) für uns Menschen höchste Sinnbilder der Klarheit und Ordnung". Ewige Klarheit und Ordnung bedeutet für Hesse Heiterkeit: "Heiterkeit zu erreichen, ist mir das höchste und edelste aller Ziele." (VI, 417) Schon Hermann Lauscher fragt: "Wo sollten wir mit unseren sehnsüchtigen Blicken das in uns gespiegelte Bild des Ewigen suchen, wenn nicht in den Sternen?" (I, 187) Auch die Urmutter des Menschen wohnt bei Hesse "unter den Sternen". Sinclair sieht, wie Sterne aus der Stirn der Frau Eva sprangen (III, 255). In einem Traum sieht Sinclair sich und Frau Eva als Sterne, die voneinander angezogen sind und "für alle Zeiten" umeinander kreisen (III, 243). Goldmund sieht im Haar des Urmutterbildes einen Stern (V, 194).

Die Sterne zu verstehen, heißt ewig durch Zeit und Raum in der Umarmung des Ewigen Wesens zu gehen. Als Klingsor die "Ketten von Sternen" beobachtet, sieht er sie "als eine Drahtseilbahn zum Paradies" (III, 584). Diejenigen, die die Sterne verstehen, sind wie die Unsterblichen und man identifiziert sie mit dem ewigen Geist: "Andere, aber wenige, sind wie Sterne, die gehen eine feste Bahn, kein Wind erreicht sie, in sich selber haben sie ihr Gesetz und ihre Bahn." (III, 671) Der Sterndeuter "Longus" in der MORGENLANDFAHRT ist ein Beispiel dieser Sternmenschen, denn es ist "ein gespiegeltes Bild des Sternes in ihm". Hermann Hesse redete Longus an, aber "er hörte mich nicht, meine Welt war ihm fern, er war versunken." (VI, 627)

Die Versunkenen denken an eine Vorexistenz: "Meine Erinnerungen waren so fern", sagt Klingsor, "als wären sie auf anderen Sternen in anderen Jahrtausenden" (VI, 39). Sinclair vergleicht in seinem Traum einen Stern mit seinen Erinnerungen "bis in die erste vergessenste Kinderzeit zurück, ja bis in die Vorexistenzen und früher Stufen des Werdens" (III, 212). Wie Klingsor seine Gedanken an eine Vorexistenz mit den Sternen assoziiert, so sieht auch Knecht

sich im REGENMACHER-Lebenslauf in einer Vorexistenz "vor manchen tausend Jahren" (557), unter den ewigen Sternen:

"Sterne waren tröstlich, fern zwar und kalt standen sie oben, keine Wärme strahlend, aber zuverlässig, fest gereiht, Ordnung verkündend, Dauer versprechend, dem Leben auf Erden, dem Leben der Menschen anscheinend so fremd und fern und entgegengesetzt, so unührbar von seiner Wärme, seinen Zuckungen, Leiden und Ekstasen, ihm mit ihrer vornehm kalten Majestät und Ewigkeit so bis zum Spott überlegen, waren die Sterne dennoch in Beziehung zu uns, leiteten und regierten uns vielleicht, und wenn irgendein menschliches Wissen, ein geistiger Besitz, eine Sicherheit und Überlegenheit des Geistes über das Vergängliche erreicht und festgehalten wurde, so glichen sie den Sternen, strahlten wie sie in kühler Ruhe, trösteten mit kühlem Schauer, blickten ewig und etwas spöttisch." (VI, 590)

Die Sterne werden hier in ihrer Eigenschaft der ewigen Dauer, in gleichzeitiger Entfernung und Nähe zum Menschenschicksal gesehen, als Symbole der Ruhe und des Geistes. Für den Menschen, der an die Einheit des Geistes glaubt, ist die Betrachtung der Sterne "tröstend" wenn er der Einheit weiter entfernt ist und auch mehr Abstand zu den Sternen hat, so erscheinen sie ihm "spöttisch".

Die "Unsterblichen" identifiziert Hesse mit den Sternen. Im STEPPENWOLF stellt er Goethe mit einem Ordensstern, Mozart mit einem Zopf aus einem Kometenschweif dar. Daß die Sterne nicht nur dem Ewigen, der Ruhe und dem Geist entsprechen, sondern auch spöttisch sind, sieht Harry Haller in diesen Bildern. Er glaubte in seiner Hybris, sie als reinen Geist verstehen zu müssen, aber er lernte aus diesen Bildern, daß sie mehr bedeuteten, daß auch die Unsterblichen ihren "diesseitigen Trost" in der Heiterkeit hatten, daß Goethes Stern zugleich auch aus gelben Primeln besteht und daß der Kometenschweif Mozarts gleichzeitig auch ein ganz lächerlicher Zopf ist.

Im Leben ist der Glaube an die Einheit es, die der Mensch im "dritten Reich des Geistes" erlebt. Die Verwirklichung dieses Glaubens ist den meisten Menschen erst im Tode möglich. Der Mangel an absolutem Glauben ist es, der den Menschen daran hindert, sich mit der Ganzheit, mit den Sternen zu vereinigen. Im DEMIAN erzählt Frau Eva dem jungen Sinclair die Geschichte eines Knaben, der sehr in einen Stern verliebt war. Der Junge betete den Stern an, träumte von ihm und richtete seine Gedanken an ihn. Eines Nachts stand

er auf einer Klippe "und in einem Augenblick größter Sehnsucht tat er den Sprung und stürzte sich ins Leere, dem Stern entgegen. Aber im Augenblick des Springens noch dachte er blitzschnell: es ist ja doch unmöglich! Da lag er unten am Strand und war zerschmettert." (III, 240) Hätte er fest und sicher seinen Glauben festgehalten, "er wäre nach oben geflogen und mit dem Stern vereinigt worden". In zwei Äußerungen Hesses können wir den Sinn dieser Geschichte noch verdeutlichen. Die erste ist ein Zitat aus dem KURGAST, das Hesses "Glauben" beschreibt:

"Ich glaube nämlich an nichts in der Welt so tief, keine andere Vorstellung ist mir so heilig wie die der Einheit, die Vorstellung, daß das Ganze der Welt eine göttliche Einheit ist und daß alles Leiden, alles Böse nur darin besteht, daß wir einzelne uns nicht mehr als unlösliche Teile des Ganzen empfinden, daß das Ich sich zu wichtig nimmt."

Man erinnert sich in diesem Zusammenhang an eine sehr ähnliche Auffassung des Glaubens bei André Gide in seiner TRAITÉ DE NARCISSE, wo er diese Einheit als "Vérité" bezeichnet und das übertriebene Ernstnehmen des Ich "préférence" nennt:

"Tout phénomène est le Symbole d'une Vérité. Son seul devoir est qu'il la manifeste. Son seul péché: qu'il se préfère ... Nous Vivons pour manifester ... Tout homme que ne manifeste pas est inutile et mauvais." (88)

Das zweite Zitat Hesses ist wieder seiner Schrift EIN STÜCKCHEN THEOLOGIE entnommen und beschreibt den Rückfall des Menschen in den Verlust des Glaubens:

"Aus jedem Stadium (des Menschwerdens) kann natürlich auch wieder ein Rückschritt erfolgen ... Sehr häufig wird, wer schon das Erlebnis der Gnade und Erlösung kennt, wieder auf die zweite Stufe zurückfallen und wieder deren Gesetzen, der Angst, den nie erfüllbaren Forderungen, anheimfallen. (VII, 391)

Der Glaube ist ein individuelles Problem. Jeder muß seinen eigenen Weg gehen. "Jeder hat seine Sterne", sagt Klingsor und der armenische Sterndeuter fügt hinzu: "Nur Sie selbst können sie deuten." (III, 591)

Hesses Wunsch, sich selber vom Leben zu erlösen und das Vergängliche zu überwinden, findet Ausdruck im Verwandlungsmotiv. In der Verwandlung des Menschen in verschiedene Formen der Natur will Hesse das Dauerhafte des ewigen Geistes beleuchten, der sich in allen Formen des Lebens aus-

drücken kann. So ist auch der Tod nicht ein Ende, sondern der Anfang einer ewigen Verwandlung des Geistes durch Raum und Zeit. Es ist Hesses Wunsch, sich selber zu verwandeln. In GANG IM FRÜHLING heißt es:

"Einen Atemzug lang spüre ich, tiefer als je, die Flüchtigkeit meiner Form und fühle mich hinübergezogen zur Verwandlung, zum Stein, zur Erde, zum Himbeerstrauch, zur Baumwurzel ... Morgen, übermorgen, bald, bald bin ich du, bin ich Laub, bin ich Erde, bin ich Wurzel ... schwimme Wolke im Blau, fließe Welle im Bache, knospe Blatt am Strauch, bin in Vergessen, bin in tausendmal ersehnte Wandlung getaucht." (III, 935)

Aber diese Verwandlung ist nur innerhalb des Glaubens an die ewige Wandlung aller Dings möglich. Sie ist ein Phänomen der Magie und gehört zur Phantasie- und Märchenwelt. Wie Franz Baumer es formuliert (89), ist das Verwandlungs-Thema das Urthema aller Märchen. In Hesses Märchen PIKTORS VERWANDLUNGEN findet der Baum Piktör durch ein Mädchen, das mit ihm eins wird, Erlösung:

"Nun war alles gut, die Welt war in Ordnung, nun erst war das Paradies gefunden ... Er war verwandelt. Und weil er diesmal die richtige, die ewige Verwandlung erreicht hatte, weil er aus einem Halben ein Ganzes geworden war, konnte er sich von Stund an weiter verwandeln soviel er wollte. Ständig floß der Zauberstrom des Werdens durch sein Blut, ewig hatte er teil an der allstündlich erstehenden Schöpfung." (90)

Wie Piktör in dem magischen Verwandlungsprozeß "teil an der allstündlich erstehenden Schöpfung" hatte, so nimmt auch der Dichter daran teil, indem er seine Figuren von Symbol zu Symbol, von Gestalt zu Gestalt gehen läßt. Das Ziel aber ist immer das ewige Wesen (91):

"Er wurde Reh, er wurde Fisch, er wurde Mensch und Schlange, Wolke und Vogel. In jeder Gestalt aber war er ganz, war ein Paar, hatte Mond und Sonne, hatte Mann und Weib in sich, floß als Zwillingfluß durch die Länder, stand als Doppelstern am Himmel." (92)

Das höchste und letzte Bild dieser sich immer verwandelnden Existenzen ist in diesem Märchen der Doppelstern. Auch der Wunschtraum des Dichters ist das Erreichenkönnen dieses Sternes durch seine eigene Verwandlung, seinen eigenen, vollkommenen Übergang in den Schöpfungsprozeß. Wie Piktors immerwährende Verwandlung, so können wir auch das fragmentarische Ende

von Novalis HEINRICH VON OFTERDINGEN interpretieren:

"Heinrich von Ofterdingen wird Blume, Tier, Stein, - Stern." (93)

"Heinrich wird im Wahnsinn Stein - (Blume) klingender Baum - goldner Widder -
Heinrich errät den Sinn der Welt - sein freiwilliger Wahnsinn." (94)

VI. Wirklichkeit und das Symbol

Um Hesses Stellung zur Wirklichkeit zu interpretieren, greifen wir noch einmal kurz auf die allgemeine Behandlung des Symbols zurück, wie es im vorhergehenden Teil betrachtet worden ist. Wir sahen, wie jedes Symbol aus der Außenwelt seine Wurzeln in der inneren Welt hat und wie die äußere Wirklichkeit sich keineswegs von der inneren Wirklichkeit unterscheidet. Wir konnten zeigen, wie Hesse ausdrücklich die Grenzen zwischen Innen- und Außenwelt einreißt in seiner Anwendung des Ausdruckes "Magie" und durch ihre Anwendung im Traum und in der magischen Vision.

Hesse erkennt zwei Welten und zwei Wirklichkeiten, die im Letzten eins sind: "... jedes Ding auf Erden zeigt sich doppelt; einmal als von dieser Welt, und einmal als nicht von dieser Welt." (VII, 120) "Diese Welt" aber bedeutet, was "außer uns" ist, und Hesse sagt weiter, daß "all dies Äußere" nicht nur Gegenstand unserer Wahrnehmung, sondern zugleich "Schöpfung unserer Seele ist". Hier ist die ganze Problematik von Hesses Wirklichkeitsauffassung und die Erklärung für seine Behandlung des Symbols. Hesse nimmt das Objekt aus der Welt der Gegenstände und verleiht ihm Leben aus der Betrachtung der Seele, des Schöpfers, der Verbindung mit dem, was "nicht von dieser Welt" ist. So sahen wir, daß der Fluß, wie er in SIDDHARTHA behandelt worden ist, nicht als Gegenstand von Bedeutung ist, nur weil er Siddhartha über die Bedeutung seines Lebens erzählt, hat er Leben als ein Symbol. Ganz in diesem Sinn verstehen wir das nächste Zitat, das als Hesses Theorie des Symbols gelten könnte:

"Wirklichkeit ist ein Blitz, der in jedem Steine gefangen zuckt. Weckst du ihn nicht, so bleibt der Stein ein Stein, die Stadt eine Stadt, die Schönheit schön, die Langeweile langweilig, und alles schläft den Traum der Dinge, bis du, aus deinen hochgespannten Strömen her, sie mit dem Gewitter 'Wirklichkeit' überflutest." (BILDERBUCH, III, 882)

Wir sollten hier wieder definieren, was Hesse unter "Wirklichkeit" versteht. Er beschäftigt sich nicht mit der "sogenannte(n) Wirklichkeit", die "immerzu vorhanden" ist. Als Dichter kann er mit dieser Wirklichkeit nicht zufrieden sein, sie ist der "Zufall", der "Abfall des Lebens", sie ist "enttäuschend und öde". Echtes Denken bedeutet für Hesse das Wegnehmen der Maske von dieser enttäuschenden Wirklichkeit, damit man "stärker als sie" sein kann. (Alle Zitate, wenn nicht anders angegeben, aus KURZGEFASSTER LEBENSLAUF, IV, 483). Wenn man stark genug ist, dann sucht man eine andere Wirklichkeit, eine verstecktere, aber höhere und schönere "Überwirklichkeit"

(DER REGENMACHER, VI, 571). Die Frage also, die Knecht im REGENMACHER stellt: "bin nur ich allein es, der dieses Erlebnis schafft, oder ist es objektive Wirklichkeit?" ist nicht die entscheidende Frage für Hesse, denn sie würde einschließen, daß in Wahrheit eine objektive Wirklichkeit unabhängig von der Vorstellung existierte. Dies wäre nicht nur eine Täuschung in sich, sondern eine Zweiteilung der Wirklichkeit, die für Hesse unmöglich wäre. Für Hesse ist alles wirklich, indem alles von einem ewigen Wesen stammt:

"Alles war ... so sinnvoll, sobald man es von innen sah, sobald man hinter jedem Ding das Wesen stehen sah, ihn, Gott." (KLEIN UND WAGNER, III, 517)

In derselben Weise erkennt Knecht: "Brechungen und Differenzierungen" existieren nicht. Alles, was er im Wald erlebt, ist "mit Wirklichkeit getränkt" (REGENMACHER, VI, 571) und mehr: es ist "überwirklich".

"Überwirklich" meint das jenseits der Erscheinungswelt Liegende. Hier auf dieser überwirklichen Ebene wird die romantische Trinität Gott, Seele und Natur eins. Für Hesse ist Gott "überall". "Er ist im Geist und ist auch in der Natur. Alles ist göttlich, weil Gott das All ist" (INNEN UND AUSSEN, II, 849). Der Mensch kann durch die Kraft der Magie eine übergegensätzliche Welt erreichen, eine neue Welt, wo "neue Erkenntnisse" liegen (REGENMACHER, *ibid.*)

Magie ist im allgemeinen das, was Hesse als die Kraft erkennt, weiter als bis zur vernünftigen Erkenntnis der Erscheinungswelt zu gehen; Magie "stößt durch" die "Haut der Wirklichkeit" (NARZISS UND GOLDMUND, V, 67). Die Magie "hebt Täuschungen auf" für den Magier in KLINGSOR (III, 595); sie ist die einzige Kraft, die die "schlimmste Täuschung" oder die Zeit, aufhebt. Magie ist die Eigenschaft der Schöpfungskraft, die die lebenslose Gegenständlichkeit der Dinge in das allbedeutende, offenbarende Symbol verwandelt. Jeder Gegenstand, der sinnlich beschrieben ist, wird durch Magie ein Symbol mit der grenzenlosen Fähigkeit, des Menschen Seele zu beschreiben, alle Erinnerung hervorzurufen und alle Wahrheit zu offenbaren. Über die Beschreibung der Seele sagte Hesse in der Schilderung "Bewölkter Himmel!":

"Es wäre mir ganz unmöglich zu sagen ... ob ich von diesem Himmel nur das Bild meines Inneren ablese." (III, 422)

Über die magische Kraft des Sinnbildes als Anreger zur Erinnerung oder zum Bewußtmachen des Unbewußten sagt er im REGENMACHER:

"Für Erinnerungen sind Sinneseindrücke ein tieferer Nährboden als die besten Systeme und Denkmethode(n)."
(VI, 565)

Und über die endgültige Fähigkeit des Natur- und Dingsymbols, in seiner Manifestation Gottes, schreibt er im GLASPERLENSPIEL:

"Jedes Symbol und jede Kombination von Symbolen (führen) nicht hierhin oder dorthin, nicht zu einzelnen Beispielen, Experimenten und Beweisen, sondern ins Zentrum, ins Geheimnis und Innerste der Welt, in das Urwissen."

So verwendet Hesse, um Beispiele zu geben, Wolken, um die Wellen von Melancholie in der Seele zu beschreiben, er verwendet Blumen, um die Erinnerungen an Kindheit und Liebe wieder hervorzubringen, die Sterne, um die Gegenwart eines ewigen Wesens zu suggerieren. Aber nur durch den Zauber der dichterischen Schöpfungskraft werden diese Bilder lebendig. In diesem Sinne verstehen wir Hesses Anspruch, in KINDHEIT DES ZAUBERERS, die "Dinge" "verwandelt" zu haben oder aus der "sogenannte(n) Wirklichkeit" in den seelischen Bereich hinübergehoben zu haben. Beim Rückblick auf sein Leben erkennt Hesse den Einfluß dieses Zaubers durchaus:

"Blicke ich zurück, so ist mein ganzes Leben unter dem Zeichen dieses Wunsches nach Zauberkraft gestanden; wie die Ziele der Zaubervünsche sich mit den Zeiten wandelten, wie ich sie allmählich der Außenwelt entzog und in mich selbst einsog, wie ich allmählich dahin strebte, nicht mehr die Dinge, sondern mich selbst zu verwandeln."
(IV, 451)

Magie bedeutet also nicht nur die Fähigkeit, sich die Welt anzuverwandeln, sondern auch eine Welt neu zu schaffen:

"... ich speichere in meinem Kopf die Bilder der Außenwelt auf und vermag aus diesen Bildern ganz allein für mich neue Bilder und Ordnungen herzustellen. Ich kann die ganze Welt in meinem Gehirn denken, also neu schaffen."
(DER EUROPÄER, V, 506)

Demian führt die Idee ein, daß die ganze Natur im Unbewußten "vorgebildet" ist. Die Erkenntnis der Einheit, die der Mensch in einem Augenblick von sinnlich-übersinnlicher Vision intuitiv erkennt, ermöglicht diesen Wiederaufbau. Klein sagt nach seiner Vision Gottes: "Hier bog ein Weg zu

neuen Vorstellungsgärten und Bilderwäldern ein." (III, 517) Er empfindet hier die neue Freiheit der Schöpfung, die auch der Künstler in der Schöpfung seiner eigenen Formen aus den gegebenen Formen der Natur empfindet. Sinclair im DEMIAN sagt weiter, daß nur aus tiefem und konzentriertem Denken das Verständnis dafür erwachen kann,

"wie sehr wir Schöpfer sind, wie sehr unsere Seele immerzu teilhat an der beständigen Erschaffung der Welt. Vielmehr ist es dieselbe unteilbare Gottheit, die in uns und die in der Natur tätig ist, und wenn die äußere Welt unterginge, so wäre einer von uns fähig, sie wieder aufzubauen, denn Berg und Strom, Baum und Blatt, Wurzel und Blüte, alles Gebildete in der Natur liegt in uns vorgebildet, stammt aus der Seele, deren Wesen Ewigkeit ist, deren Wesen wir nicht kennen, das sich uns aber zumeist als Liebeskraft und Schöpferkraft zu fühlen gibt." (III, 198)

Während Hesse sagt, daß die Schaffensfreiheit aus der Vision entstehe, ist es bei Novalis etwa umgekehrt: das Schaffen birgt in sich die Freiheit. Aber dieser Unterschied ist relativ, die Ähnlichkeit wichtiger:

"Alle Bestimmungen gehen aus uns heraus --
wir schaffen eine Welt aus uns heraus --
und werden damit immer freier, da Freiheit nur
im Gegensatz einer Welt denkbar ist." (95)

In solch einem einzigen Fragment erkennen wir zusammengedrängt eine ganze Epoche deutscher Geistesgeschichte (96): den Weg von der klassischen Philosophie Kants bis zum romantischen Subjektivismus. Schon im Denken Kants war die Möglichkeit zum Subjektivismus Fichtes, und in dessen Nachfolge Novalis' vorgebildet. Bereits Kant sieht in den Gesetzen der Natur die Gesetze unseres eigenen Bewußtseins. Was bei Kant jedoch erst vorgebildet war, erfährt eine Steigerung über Fichte bis hin zum "magischen Idealismus" des Novalis, und auch Hesses Denken gipfelt in jenem äußersten romantischen Subjektivismus, wenn er sagt: "wenn die äußere Welt unterginge, so wäre einer von uns fähig, sie wieder aufzubauen".

Der Traum ist ein unbewußter Ausdruck des magischen Verhältnisses zwischen dem Menschen und der äußeren Welt, in dem die Bilder der Welt an die Oberfläche kommen. In diesem magischen Verhältnis zur Wirklichkeit kann der Mensch zu einer anderen Dimension, zum Unbewußten, gelangen. Hesse sagt:

"der Traum ist das Loch, durch das du in den Inhalt deiner

Seele siehst, und dieser Inhalt ist die Welt, nicht mehr
und nicht minder als die Welt, die ganze Welt von deiner
Geburt bis heute, von Homer bis Heinrich Mann, von Japan
bis Gibraltar, vom Sirius bis zur Erde, vom Rotkäppchen
bis zu Bergson. " (VII, 247)

Immer wieder charakterisiert Hesse das Unbewußte als den Behälter aller
Bilder der Welt. Die Flüchtigkeit dieser Bilder stellt eine Parallele zur
Fluchtigkeit der Bilder des Unbewußten dar. Nur die Magie des Künstlers, die
Eindringlichkeit seiner Visionen und die magische Welt des Traumes er-
reicht sie. So vergleicht Goldmund die Gestaltlosigkeit des Wassers und sein
Fließen über schattenhafte Formen mit dem Traum:

"Aus demselben unwirklichen, magischen Stoff waren nachts
die Träume gewoben, ein Nichts, das alle Bilder der Welt
in sich enthielt, ein Wasser, in dessen Kristall die Formen
aller Menschen, Tiere, Engel und Dämonen als allzeit wache
Möglichkeiten wohnten. " (V, 189)

Die Traumwelt ist eine Märchenwelt, eine magische Welt, in der die Wirk-
lichkeit keinen Platz hat; es gehören zu ihr nur Bilder der inneren Welt.
Absichtlich vermischt Hesse Märchen und Traum. Wir sehen diese Vermi-
schung in den Titeln einiger Märchen, etwa im FLÖTENTRAUM oder in
TRAUMFOLGE. In TRAUMFOLGE beschreibt Hesse, wie der Traum die Ver-
bindung zwischen der Seele und der äußeren Welt herstellt:

"Wir sind Gott. Wir sind die Welt. Wir töten und sterben mit,
wir schaffen und auferstehen mit unsern Träumen. Unser
schönster Traum, der ist der blaue Himmel, unser schönster
Traum, der ist das Meer, unser schönster Traum, der ist
die sternhelle Nacht, und ist der Fisch, und ist der helle frohe
Schall, und ist das Helle frohe Licht - alles ist unser Traum,
jedes ist unser schönster Traum. " (III, 332)

Und auch Harry Haller beschreibt in seinem traumhaften Erlebnis des
"magischen Theaters" diese seine neue Weltentdeckung als ein "Märchen":
"Alles war Märchen, alles war um eine Dimension reicher, um eine Be-
deutung tiefer, war Spiel und Symbol". Im Traum und im Märchen ist das
Symbol zu Hause.

Hesses Behandlung des Traums und des Märchens ist bestimmt von Novalis
stark beeinflusst. Novalis sagt, "alles Poetische muß märchenhaft sein" (97).
Novalis beschreibt auch die Freiheit, die der Mensch durch den Traum emp-
finden kann: "Der Traum belehrt uns auf eine merkwürdige Weise, die Leich-

tigkeit der Seele in jedes Objekt einzudringen - sich in jedes sogleich zu verwandeln. " (98)

Im GLASPERLENSPIEL, im INDISCHEN LEBENSLAUF hat Hesse in seinem Sinne die vollkommenste Verbindung von Traum, Symbol und Wirklichkeit gestaltet. Man sieht hier, wie der Traum Leben ist. Der Dichter beschreibt die im gewöhnlichen Sinne traumhaften Eigenschaften der äußeren Ereignisse und die wirklichen Eigenschaften des Traumes; er legt nur auf das Symbol Wert, das aus dem Maya-Traum der irdischen Existenz zum Erlebnis der einzig wahren Wirklichkeit "Gott" oder Einheit führt. Diese Wirklichkeit wird im INDISCHEN LEBENSLAUF als "Nirwana" bezeichnet. Es ist dies der Zustand des Glaubens an ein jenseitiges Wesen, vor dem alle Erscheinungsformen ins Nichts zerfließen, zur Unwirklichkeit einer "Seifenblase" werden, zu "Maya, Maya" oder zu einem "Nichts in bunter Haut". (VI, 661)

Bis Dasa dem Yoga zum zweiten Mal begegnet, besteht sein Leben aus einem traumhaften frühen Leben und einer Ehe, die kaum beschrieben werden kann; das Töten seines Bruders wird nur beschrieben, um zu zeigen, wie diese Tat in seinem Geist als Schuldenerkenntnis weiterlebt und wie diese Erkenntnis in ihm als Traum der Furchtsamkeit und Einsamkeit des Selbstsuchens fortlebt. Dieser Traum hat viel mehr "Wirklichkeit" in sich als irgendein äußeres Lebensereignis. Das gleiche gilt für seinen Traum bei der Quelle, nachdem er Yoga gefunden hat. In dieser Vision sieht er, wie er sein Leben in der Bilderwelt fortsetzen würde, und alles hat eine so durchdringende Wirklichkeit, daß er sich entschließt, auf diese Welt für immer zu verzichten: "Er wünschte nichts anderes als dieses ewig sich drehende Rad, diese endlose Bilderschau zum Stehen zu bringen und auszulöschen." (VI, 684)

Daraus läßt sich erkennen, daß der Traum, obwohl er die Bilder der Welt in der realsten und magischsten Form schafft, letzten Endes immer noch "Traum" ist. Alles Leben ist also Traum und das einzige, was notwendig ist, ist die Vereinigung von äußerer und innerer Welt im Symbol. Das Göttliche, das der Mensch im Symbol erkennt, kann ihn aus dieser Bilderwelt führen. Wie Dasa sagt: "geträumt war alles, was eben noch drangvolle Wirklichkeit schien". (VI, 683)

Dasa bemerkte, als er zum erstenmal den Yoga im Walde sitzen sah: Wald, Baum, Erde, Himmel, "dies alles stand in keiner Beziehung zu dem heiligen Mann" (VI, 645). Aus der Gestalt des Yogas schafft Dasa sein eigenes Symbol, denn für ihn ist der Yoga dasselbe, was Knecht in dem Musikmeister sah, ein "Symbol", eine "Erscheinungsform", eine "Personifikation der Musik" (VI, 356). Dasa dient dem Yoga, indem er ihm eine Schlüssel Wasser

bringt, und gerade darin drückt er seinen Glauben an dieses Symbol aus. Durch den Glauben, durch sein Dienen für den Yoga hofft er, denselben Zustand des Nirwana, der Überwirklichkeit, zu erreichen. Ihm ist der Yoga das, was die Musik für den Musikmeister war "einer der Wege zum höchsten Ziel des Menschen" (VI, 356).

Das "höchste Ziel des Menschen" ist nur im Ausdruck des Symbols zu verstehen. Die höchste Form des menschlichen Daseins ist für den späteren Hesse eine andere als für den frühen Hesse des Camenzind, der dem Herzschiag der Erde zuhören und dabei Gott erkennen wollte: Für den späteren Hesse gelangt der Mensch zur vollsten Verwirklichung, indem er die Stimme Gottes in seinem eigenen Wesen verwirklicht. Auf diese Weise wird er selbst zum Symbol, auf diese Weise kann er Gott manifestieren. Der Yoga, der alte Musikmeister, zeigen Hesses Glauben an die endgültige Funktion des Symbols: der Mensch kann selber eine Erscheinungsform werden, die seinem Leben nicht durch andere Erscheinungsformen vermittelt werden, sondern direkt von Gott.

Hesses Abschied von der "schöne(n) strahlende(n) Bilderwelt" (V, 263) (NARZISS UND GOLDMUND) in diesem letzten Teil des GLASPERLENSPIELS kann man wohl mit Shakespeares Abschied von der Dichtung in seinem letzten Drama THE TEMPEST vergleichen. Prospero, der Magier, spricht mit der Zunge Shakespeares, als er all das beschreibt, was seine magische Kraft bewirkt hat:

I have bedimm'd
The noontide sun, call'd forth the mutinous winds,
And 'twixt the green sea and the azured vault
Set roaring war: to the dread rattling thunder
Have I given fire and riftes Joves stout oak
With his own bolt: the strong-bas'd promontory
Have I made shake and by the spurs pluck'd up
The pine and cedar: graves at my command
Have waked their sleepers, oped, and let 'em forth
By my so potent art. (99)

So gewaltig, wie alles einmal zu sein schien, jetzt ist es nichts, jetzt ist alles Traumschubstanz, "such stuff as dreams are made on" (100). Wie Hesse seiner Magie am Ende des GLASPERLENSPIELS entsagt und wie Dasas Leben sich "vollzog . . . jenseits der Bilder und Geschichten", so entsagt Prospero seiner "rauen" Magie, so entsagt Shakespeare der sinnlichen Wirkung, der traumhaften Schönheit der Poesie. Wie der Musikmeister sich in die Welt

der reinen Musik begab, so sagt auch Shakespeare, daß sein Leben jetzt nur nach dem Hören der Musik des Himmels, anstatt der vielen disharmonischen Stimmen dieser Welt geweiht sei:

But this rough magic

I here abjure, and, when I have required
Some heavenly music, which even now I do,
To work mine end upon their senses that
This airy charm is for, I' ll break my staff,
Bury it certain fathoms in the earth,
And deeper than did ever plummet sound
I' ll drown my book. (101)

VII. Zusammenfassendes Ergebnis

Wir sahen bei unserer Untersuchung der einzelnen Symbole, wie ein Symbol für jede besondere Stufe der Seelenentwicklung von Bedeutung sein kann, zur selben Zeit dem Menschen aber auch eine Richtung und eine Ahnung des Sinnes seines ganzen Lebens zu vermitteln vermag. Wir haben das Thema des Kindes bei Hesse behandelt und gesehen, wie Blumen und Tiere, die Sinnbilder der Gartenwelt des Kindes, ihm ein Gefühl vom Wunder und eine Ahnung von der geheimnisvollen Kraft der Schöpfung geben, auf die sich seine ganze Neugier, Aneignungslust, Liebe und Phantasie konzentriert. Wir versuchten dann, die Zerstörung dieses Paradieses als einen Abschied von der Gartenwelt zu beschreiben, jene bewußtseinsmäßige Entwicklung, durch die das Geheimnis der Natur im selben Maße ausgelöscht zu sein scheint, in dem das Ich allesbeherrschend wird. Weiter haben wir gesehen, wie der Mensch auf seiner inneren Reise von verschiedenen Symbolen in Bewegung gesetzt wird. Obwohl sein Weg ihm selbst lange unbekannt bleibt, scheint doch die Natur ihm eine Richtung zu weisen: der Vogel, die Wolken, die Straße, alle diese Naturerscheinungen, die bei Hesse symbolisches Gewicht haben, führen den Menschen von seiner ursprünglichen Heimat weg, gleichzeitig aber sagen sie ihm auch, daß dieser Weg nach innen, zu sich selbst, zu seiner wirklichen Heimat, zu Gott und zur "Mutter" führt. Sobald sich der Mensch Hesses im Aufbruch und in der Bewegung befindet, stößt er auf eine Dualität in seiner Innen-Welt, in seiner Seele, deren Gegensätzlichkeit auch in den bereits beschriebenen Symbolen der Außen-Welt widerspiegelt und ausgedrückt wird. Aus diesen Gegensatzpaaren vermag der Mensch zu erkennen, daß der Sinn des diesseitigen Lebens in der Bereitschaft zum steten Wandel und im Streben nach erlösendem Ausgleich zwischen den Polen seines Innern und der Natur liegt.

V. Aber der Mensch empfindet solange nicht die ganze und wahre Bedeutung der Gegensätzlichkeit in sich und in der Welt, bis sein Bewußtsein nicht in Harmonie mit seiner Vergangenheit und seinem Unbewußten ist, bis er nicht eine magische Verbindung mit den Bildern der äußeren Welt in sich hat. Diese magische Verbindung erreicht er stets nur für einen Augenblick - Hesse nennt diesen Augenblick den Augenblick der Erkenntnis. Dieser Blitz des Alles-Erkennens aber befähigt ihn, an einen Sinn allen Lebens zu glauben. Darum bedeuten die Bilder aus seiner Kinderwelt für ihn die erneute Ahnung der Einheit und der Schöpfung, die er einmal als Kind hatte und bereiten ihn für eine neue Vision des Paradieses vor. Jetzt kann der Hessesche Mensch sein Leben bewußt auf ein ewiges Prinzip, auf einen ewi-

Mutter die B...

gen Sinn, ein ewiges Wesen, hinrichten. Wenn er alle Elemente seines Bewußtseins und Unbewußten in dem Spiegelbild seiner Seele zusammenfließen sieht und wenn er verzweifelt seine eigene Unfähigkeit empfindet, dann ist er bereit, an etwas außerhalb seiner selbst, außerhalb dieser Welt zu glauben, was ihn unterstützen wird. In diesem neu erlangten Glauben wendete er sich wieder zur äußeren Welt mit einem neuen, magischen Blick. Jetzt sieht er alles nur als göttliche Offenbarung: er sieht Wasser, Feuer, Baum, hört Vogel, Wind und Wasserstimme, die ihm nicht mehr von sich selber erzählen, sondern ihm zeigen, daß er ein göttliches Geschöpf ist.

Einige Symbole führen den magischen Menschen weiter: Wasser, Feuer, Höhle zeigen ihm auch, wie er selber nach der Einheit mit Gott streben kann, lassen ihn erkennen, wie sie als Symbole ein "offenes Tor" zum Innersten der Welt darstellen (IRIS, ob. zit., S. 1), wo keine Bilder mehr existieren, sondern nur noch das ewige Wesen. Er erlebt dabei eine neue Wirklichkeit. Sein vorhergehendes Leben scheint demgegenüber ein Traum zu sein, und er sieht die Möglichkeit des menschlichen Wesens, das Endgültige, den Symbolzustand, zu erreichen. Noch einmal wendet sich der Mensch Hesses der Natur zu, aber er erlebt dieses Mal, daß alles auf dieses neue Reich des Geistes gerichtet ist. Natur und Mensch, Zeit und Erinnerung sind in den sich immer drehenden Kreislauf eingegangen. Das große Ziel ist nun das übermenschliche Lachen und das klare, reine Reich der Sterne, der Ewigkeit.

Zum Schluß wollen wir den Ausspruch Hesses, "Ich war nie ein moderner Mensch gewesen", kritisch betrachten (IV, 485), um zu klären, inwieweit Hesses Symbolbehandlung als romantisch oder als modern anzusehen ist. Wir betrachteten die zwei Möglichkeiten: eine moderne Behandlung des Symbols und eine romantische Behandlung des Symbols.

Wir beleuchteten Hesses Verwandtschaft mit seinen Zeitgenossen, mit anderen "modernen Menschen" in ihrer Behandlung des Symbols. Wir sahen, wie D. H. Lawrence in seiner Behandlung des Blumensymbols in Zusammenhang mit der Schulterkenntnis eine Ähnlichkeit mit Hesse aufweist. Auch Proust steht in der Nähe Hesses, mit seinem sinnlichen Erlebnis des Gegenstandes, der ihn zur Rückschau und Erinnerung anregt. (Wir hätten auch James Joyce in dieser Beziehung erwähnen können.) Wir verglichen André Gide und Hermann Hesse in ihrer gemeinsamen Auffassung des Symbols als einer Urform, die vom Paradies spricht, weil es seine Form aus dem Geist des Dichters erhält. Wir sahen auch die Ähnlichkeit in Hesses und Rilkes Betrachtung des Karussells als Sinnbild des ewigen Kreislaufs.

Von den beiden romantischen Dichtern, die Hesse am meisten verehrt, Novalis und E. T. A. Hoffmann, können wir einen Einfluß auf Hesses Symbolbetrachtung erkennen. Aber die aus Hoffmann und Novalis entnommenen Bilder, insbesondere die Bilder von Höhle und Spiegel, werden bei Hesse anders behandelt. Während die Romantik tief in die Bilderwelt eindringt, bevorzugt Hesse das den modernen Dichter charakterisierende assoziative Element, das dem Leser die Freiheit seiner eigenen Assoziationswelt beläßt. Während Novalis in HEINRICH VON OTERDINGEN etwa die Tiefe der Höhle schilderte, stellt Hesse in IRIS z.B. nur die Schwelle der Höhle dar, und in dieser Weise läßt er das Symbol selbst als ein nicht zu beschreibendes Geheimnis wirken. Während E. T. A. Hoffmann die magischen Eigenschaften des Spiegels, den Doppelgänger und die Vielfältigkeit des Ich im Spiegel zeigt, fügt Hesse ein anderes Element hinzu: das Element der Erinnerung. In dem Hesseschen Spiegelbild wird die Maske des Bewußtseins abgerissen und der Hessesche Mensch blickt, gleichsam auf der Klimax und der Peripetie der Verzweiflung, tief in den Spiegel der Erinnerung. Im häufigen Gebrauch des Motivs der Erinnerung am Objekt steht Hesse der Moderne und William Faulkner näher als der Romantik, wie wir schon zeigten. Auch das, was Hesse durch seine Bilder ausdrückt, können wir kaum als romantisch bezeichnen; er behandelt in der Sprache der Bilder eine durchaus moderne Problematik.

Anmerkungen
und
Zitatennachweis

Dieser Arbeit liegen HERMANN HESSEs Gesammelte Werke, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1957 (7 Bände) zugrunde.

Andere Werke HESSEs, die wir gebraucht haben, die nicht zu den Gesammelten Werken gehören, haben wir in den Fußnoten eingetragen.

Weiter kann man in den folgenden Hesse-Bibliographien nachschlagen:

Eppelsheimer, H. W.: Hermann Hesse. In: Eppelsheimer:
Bibliographie der deutschen Literaturwissenschaft,
1945-53, Frankfurt a. M. (1957)

Kliemann, H. und K. H. Silomon: Hermann Hesse. Eine biblio-
graphische Studie. Zum 2. Juli 1947. (Frankfurt a. M.
1947; Bauer.) Dazu Verbesserungen und Ergänzungen

Kliemann, H.: Hermann Hesse und das Buch. (Bibliographische
Übersicht.) München 1947. Aus: Deutsche Beiträge. 1. 1947

Kliemann, H.: Das Werk Hermann Hesses. Eine bibliographi-
sche Übersicht. In: Europa-Archiv. 1. 1946/47

Kosch, W.: Hesse. In: Kosch: Deutsches Literatur-Lexikon.
Band 2. 1953

Metelmann, E.: Hermann Hesse. In: Die schöne Literatur.
28. 1927

Mileck, Joseph: Hermann Hesse and his critics. The Criticism
and Bibliography of half a Century. The University of
North Carolina Studies in the Germanic Languages and
Literatures, 1957

Pfeifer, M.: Hermann Hesse. Bibliographie der im Gebiet der
DDR seit 1945 erschienenen Schriften von und über Hermann
Hesse. Leipzig: Verlag für Buch- und Bibl. Wesen (1955)

Unsel, S.: Das Werk von Hermann Hesse von Bagel (und Bibliographie). Zum 75. Geburtstag des Dichters. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag 1952

Wulff, Günther: Hermann Hesse. Eine Auswahlliste der Abteilung Literatur zu seinem 80. Geburtstag am 2. 7. 1957. Amerika-Gedenkbibliothek/Berliner Zentralbibliothek, 1957

- - -

1. Hermann Pongs, Das Bild in der Dichtung. Marburg, 1939, II, Kapitel 1, "Voruntersuchung zum Symbol", S. 1
2. I. A. Richards, Principles of Literary Criticism. London, 1924, Kapitel XVI
3. E. R. Curtius, Kritische Essays zur europäischen Literatur. Francke Verlag, Bern, 1954, "Hermann Hesse"-Kapitel, S. 160
4. Wolfgang Kayser, Das Sprachliche Kunstwerk. Bern, 1956, p. 49
5. R. M. Rilke beschreibt in seinen "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" die Kindheit auch in diesen Worten, wenn er von ihrer "eigentümlichen Unbegrenztheit" und ihrem "unendlichen Dasein" spricht. Ausgewählte Werke, Insel-Verlag, 1948, II, 169
6. Roger C. Norton, "Hofmannsthals Garden Image". The German Quarterly, XXXI, March, '58, No. 2, p. 95
7. Benno von Wiese, "Eichendorffs Taugenichts". Die Deutsche Novelle, August Bagel Verlag, Düsseldorf, 1956, S. 92
8. Hesses umfangreiche Natur- und Blumenkenntnis zeigt seine Liebe für die Gartenwelt von der eigenen Kindheit her. In "Unterm Rad" und in "Marmorsäge" (Diesseits) gibt er lange Blumen-Kataloge mit kurzen dichterischen Beschreibungen jeder Pflanze. Man merkt in diesen früheren Werken, wie die

Länge dieser Beschreibungen das Gleichgewicht der Erzählung etwas zerstört. Die Zitate werden hier nicht angeführt, aber sie sind in UNTERM RAD, I, 402, in der Beschreibung von "Hans Giebenraths Sommerferien" und in "Marmorsäge", I, 549, in dem Bild vom Garten, der "ganz unbändig" blühte, zu finden.

In starkem Kontrast zu diesen zwei Beispielen (1903 und 1916 geschrieben) steht die Stelle im Glasperlenspiel, wo Hesse die Wirklichkeit eines solchen Bildes durch ein ausgewähltes Symbol festhält. Man riecht mit Knecht den Holunderstamm, der "alle die anderen Frühlingsgerüche in sich gesammelt, summiert und potenziert zu haben schien". (VI, 142)

9. D. H. Lawrence, Sons and Lovers. Penguin Books, London, 1956, S. 358
10. Ibid., 358
11. Ibid., 372
12. Ibid., 379
13. Obwohl C. G. Jungs Symbolanalyse in "Wandlung und Symbole der Libido" in keiner Weise als Interpretationsschlüssel zu Hesses Symbolik genommen werden sollte, ist es trotzdem interessant zu sehen, wie Jungs Forschung in der Entwicklungsgeschichte des Baumsymbols den Baum als "ein überwiegendes Muttersymbol" zeigt (227). Er beschreibt das alte Symbol des Lebensbaumes: "Ein fruchttragender Stammbaum, also ein Mutterbild. Zahlreiche Mythen belegen die Abstammung des Menschen von Bäumen." (211) Aus "Wandlung und Symbole der Libido". Franz Deuticks Verlag, Leipzig und Wien, 1938.
14. Vgl. C. A. Bernouilli, Johann Jakob Bachoven und das Natursymbol. Basel 1924, S. 161. Bernouillis Anspruch, daß alle Kultur von den Mutterreligionen der Welt abgeleitet werden kann. Bernouilli zitiert in dieser Beziehung Hesses "Frau Eva" als einen seiner Beweise für die Richtigkeit von Bachovens bekannter These. Vgl. auch Faust II, "Die Mütter", der Weg ins "Nichts", wo Faust hofft, "das All zu finden".
15. Hugo Mauerhofer, Die Introversion, mit spezieller Berücksichtigung des Dichters Hermann Hesse. Dissertation Bern, 1929, S. 43

16. Vgl. Suzanne Debruge "L'Oeuvre de Hermann Hesse et la Psychoanalyse", Oktober-Dezember 1952, *Études Germaniques*
 "L'image est
 "l'essence même de l'oeuvre, née du rêve, née de l'inconscient..."
17. Vgl. A. Waley, *Three Ways of Thought in Ancient China*. London, 1946, S.61, wo man einen ähnlichen Gedanken der Taoistischen Lehre als Weg nach innen findet. Diese Reise ist "a spiritual not a bodily journey".
18. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. Éditions de Cluny, Paris, S.153
19. André Gide, *Le Retour de l'Enfant Prodigue*. Gallimare, Paris, 1948, S.192
20. *Ibid.*, 204
21. Novalis, Heinrich von Ofterdingen. *Die Dichtungen*. Verlag Lambert Schneider, Heidelberg, S. 191
 Wir werden in unserer Interpretation immer wieder auf Bilder und Zitate aus Novalis und E. T. A. Hoffmann hinweisen, weil Hesse den "Goldenen Topf" und "Heinrich von Ofterdingen" "wertvollere Lehrbücher als ... alle Welt- und Naturgeschichten" nennt. (*Kurzgefaßter Lebenslauf*, IV, 485)
22. Vgl. C.G. Jung, a.a.O., S.211 "Vögel sind Gedanken und Gedankenflug" und S. 341 "Vögel bedeuten beflügelte Sehnsucht".
23. J.C. Middleton, *Hermann Hesses Humanism*. Oxford, 1954, Dissertation
24. Vgl. H.R. Schmidt, *Hermann Hesse*. Huber Verlag, Leipzig, 1928
 "Sinclairs Vogel ist ein Sperber und der Vogel des Christentums eine Taube. Beide sind Symbole eines heiligen Geistes, doch genügt Sinclair die einfältige Taube nicht; daß er den wachsamen Raubvogel, der es nicht zuletzt auf die einfältigen Tauben abgesehen hat, zum Sinnbild seines Innern wählt, ist wahrlich nicht zufällig."
25. Novalis, Heinrich von Ofterdingen, a.a.O., S.132

26. Vgl. C.G. Jung, Psychologie und Alchemie. Rascher Verlag, Zürich, S.169
 "Die Art des Vehikels im Traume schildert die Art der Bewegung, resp. den Modus, nach dem man sich in der Zeit fortbewegt ... wie man seelisch lebt, ob individuell oder kollektiv, ob aus eigenen oder fremden, geborgten Mitteln, ob spontan oder mechanisch."
27. Vgl. C.G. Jung, Wandlungen ... S. 278: "Das Schiff ist das Vehikel, das ... über das Meer und die Tiefen des Unbewußten führt."
28. Vgl. C.G. Jung, Psychologie ..., S. 81: "Das Meer ist das Symbol des kollektiven Unbewußten, weil es unter spiegelnder Oberfläche ungeahnte Tiefen verbirgt."
29. Benno von Wiese, "Thomas Mann: Der Tod in Venedig". Die Deutsche Novelle, S. 315
30. C.F. Meyer, "Eingelegte Ruder", in Echtermeyer, von Wiese, Deutsche Gedichte, S. 512
31. C.F. Meyer, "Lerhe", ibid. S. 520
32. Ludwig Tieck, "Waldeinsamkeit" (Gedicht)
33. Fritz Strich, Der Dichter und die Zeit. Eine Sammlung von Reden und Vorträgen. A. Francke A.G. Verlag, Bern, 1947, S.382
 "Dieser Dualismus wird mit vielen Namen genannt und in vielen Gestalten symbolisch, ... eine lichte und dunkle Welt, Gott und Satan, Geist und Blut, Bewußtheit und Unbewußtsein, kosmische Ordnung und chaotische Wildheit streben in ihm auseinander, geraten miteinander in Konflikt."
34. E.T.A. Hoffmann, Die Elixiere des Teufels. Werke. Kurt Desch, München, 1958, S.833
35. Franz Marc, Brief an August Macke vom 12.12.1910, zit. bei Werner Haftmann, Die Malerei des 20.Jahrhunderts, Prestel Verlag, München, S.182
36. W. Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Benteli Verlag, Bern-Bümplitz, 1952, S.92

37. Vgl. Hugo Ball, Hermann Hesse, sein Leben und sein Werk.
Fischer Verlag, Berlin, 1927, S.1
"An van Gogh muß man bei der Lektüre dieses Klingsor befragen denken, zweimal wird er im Buche zwar nicht genannt, aber doch gestreift. Aries ist genannt und auch Gauguin ist genannt. Van Gogh aber steht dem Dichter besonders nahe: der artistischen Entwicklung nach, die von den reinen subtilen Farbtönen des Impressionismus aus gewaltsam ins eigene Innere vordringt.
38. Goethe, Faust II, S.190
39. Ibid., S.93
40. Goethe, Faust I, S.64
41. Ibid., II, S.378
42. André Gide, Le Traité du Narcisse (Théorie du Symbole),
Gallimard, Paris, 1948. S.10, S.11
43. Ibid., S.25
44. E.T.A. Hoffmann, Der Goldene Topf. S.12
45. E.T.A. Hoffmann, Prinzessin Brambilla, S.572
46. Fritz Strich, a.a.O., S.382
"Kaum ein anderes Werk ist in einem solchen Maße autobiographisch wie das seinige, so daß man die Kenntnis seines äußeren Lebens fast entbehren kann. Es ist in seine Dichtung aufgegangen ... wenn er in Romanen und Novellen scheinbar von ihm losgelöste Gestalten in den Raum stellt: sie sind nur Masken seiner selbst."
47. Vgl. Ricarda Huch, Die Romantik. Leipzig, 1920, I, S.115,
Kapitel: "Das Tier in der Romantischen Weltanschauung."
Huch spricht von der Identität des Mütterlichen und des Tierischen in der romantischen Weltanschauung.
48. H. Hesse, Am Weg. Reuß & Itta. Konstanz a.B., S.47
49. Vgl. C.G. Jung, Wandlungen ..., S.191:
"Der Fisch ist das Symbol des Kindes, denn das Kind lebt vor seiner Geburt im Wasser, wie ein Fisch."
50. William Faulkner, Sanctuary. New American Library, Signet Book, New York, 1957, S.88

51. E. T. A. Hoffmann, Prinzessin Brambilla. S. 261
52. E. T. A. Hoffmann, Das Abenteuer der Silvesternacht: "Die Geschichte vom verlornen Spiegelbilde", S. 124
53. Ernst Heiborn, E. T. A. Hoffmann. Ullstein Verlag, Berlin, 1926, S. 100:
Aus dem Tagebuch, 1809: "Ich denke mir mein Ich durch ein Vervielfältigungsglas ... alle Gestalten, die sich um mich bewegen, sind Ichs und ich ärgere mich über ihr Tun und Lassen."
54. Auch im Vergleich mit Proust kann man das folgende Zitat aus Hesses "Kinderzeiten" hinzufügen:
"Wer will die Erlebnisse, Erregungen und Freuden zählen, die ein Kind zwischen einem Stundenschlag und dem andern an Steinen, Pflanzen, Vögeln, Lüften, Farben und Schatten findet und sogleich wieder vergißt und doch mit hinübernimmt in die Schicksale und Veränderungen der Jahre? Eine besondere Färbung der Luft am Horizont, ein winziges Geräusch in Haus oder Garten oder Wald, der Anblick eines Schmetterlings oder irgendein flüchtig herwehender Geruch rührt oft für Augenblicke ganze Wolken von Erinnerungen an jene frühen Zeiten in mir auf." (I, 600)
55. Marcel Proust, A la Recherche du Temps perdu, Gallimard, Paris, 1919, I, S. 68
56. Ibid., S. 69
57. André Gide, Le Traité du Narcisse, S. 12
58. Ibid. S. 23
59. Ibid. S. 16
60. Ibid. S. 20
61. Ibid. S. 24
62. Klein sieht auch in seiner Vision: "Alles, was je durch Auge und Ohr ... in ihn eingegangen und in ihm untergesunken war", war wieder da, "ohne Ordnung, doch voller Sinn, alles wichtig, alles bedeutungsvoll, alles unverloren" (III, 516). Wie für Hesse, wie für Proust, so spielt auch für James Joyce diese Art Erinnerung eine wichtige Rolle im Verständnis der Menschenseele

und im Schöpfungsprozeß des Künstlers. James Joyces "Ulysses" ist ähnlich den Erinnerungsbildern Kleins, die "ohne Ordnung, doch voller Sinn" sind.

63. Der Wunsch Hesses, eine Dichtung ganz ohne Menschen zu schreiben, drückt er in seinem Aufsatz "Von der Seele" aus:
"Ich träumte jahrelang von einer Dichtung, in der nur Luft, Erde, Wasser, Baum, Berg und Tier vorkämen und keine Menschen." (VII, 70)
64. Hermann Hesse, Piktors Verwandlung. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1954, S.4
65. E.T.A. Hoffmann, Der Goldene Topf, S.9
66. Wackenroder, Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Herausgeg. H.H. Borchardt, I. & S. Federmann Verlag, 1949, S.107
67. Novalis, Heinrich von Ofterdingen, a.a.O., S.17
68. Hesse, Am Weg. S.74
69. Hermann Hesse, Sor Aqua. In "März." I, 1907, I, S.61
70. Hermann Hesse, Piktors Verwandlung, a.a.O., S.4
In Pictor sieht man auch die Bilder des Wissensbaumes ("der war zugleich Mann und Frau") mit seiner Schlange darin, und des Lebensbaumes ("der war zugleich Sonne und Mond", S.1). Pictor entschließt sich, Baum zu werden, "weil die Bäume ihm so voll Ruhe, Kraft und Würde zu sein schienen" (S.2). Das Märchen zeigt auch die Unfähigkeit des Baumes als endgültige Erscheinungsform; allein die "ewige Verwandlung" ist wertvoll. (S.4)
71. Heinrich Zimmer, Ewiges Indien. Potsdam, 1930, S.131
Hier verweist Zimmer auf die Flußüberquerungen in der indischen Philosophie. Das Fahrzeug "Yana" geht vom Ufer des Nichtwissens und der Torheit der Kindermenschen über die trüben Fluten der Welt (Samsara) zum anderen Ufer des erlösenden Nichtseins. "
72. Dieser Rhythmus braucht kaum eine Erklärung; das "Sterben" des Herbstes, das "Wiedergeborenwerden" im Frühling ist ohne weiteres verständlich. Bei Hesse ist es besonders zu merken, wie er

den Rhythmus im Rahmen einer Jahreszeit mit großer Wirksamkeit verwendet: das magische Versprechen im "Vorfrühling" scheint ein noch stärkeres Sinnbild zu sein als der Frühling selber, und der Spätsommer (die Zeit von Knechts Tod) und Spätherbst (die Zeit von Knulps Tod) zeigen in dem einen Fall eine Reife, in dem anderen ein Schlafengehen, wie die Erde schläft, unter der ersten leichten Decke des Schnees.

73. Vgl. C.G. Jung, Wandlung ... S.302
 "Im antiken Glauben ist der Mond ein Sammelort der ab-
 geschiedenen Seelen."
74. Vgl. Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker. Berlin, 1912, I,
 S.317
 Im Zusammenhang mit dem Wasser als Ursprung des Lebens
 schrieb Thales: "Aus der Erde wird Wasser, aus Wasser Seele."
 In diesem Sinne ist der Tod im Wasser eine Rückkehr zum Ur-
 element des Lebens. In diesem Sinne betrachteten auch die
 Vorsokratiker das Feuer als einen der Ursprünge und eins der
 Urelemente des Lebens. (S.250)
75. Vgl. *ibid.*, S.21
 "Alles Lebendige steigt, wie die Sonne, aus dem Wasser und
 taucht am Abend hinunter in das Wasser. Jene schwarzen Wasser
 des Todes möchten Wasser des Lebens sein, der Tod mit seiner
 kalten Umarmung möchte der Mutterschoß sein, wie das Meer
 die Sonne zwar verschlingt, aber aus mütterlichem Schoß wieder
 gebärt."
76. Novalis, Heinrich von Ofterdingen. S.92
77. Diels, a.a.O. siehe oben, Feuer als Urelement (Heraklit)
78. Novalis, Heinrich von Ofterdingen. S.126
79. Hilde Cohn, "Symbolic End of Hesses Glasperlenspiel".
 Modern Language Quarterly, XI, 1950
80. Joseph Mileck, Hermann Hesses Glasperlenspiel.
 University of California Publications, XXXVI, 1954
81. E.A. Lützkendorf, Hermann Hesse als religiöser Mensch in sei-
 nen Beziehungen zur Romantik und zum Osten. Dissertation
 Leipzig, 1932

"Die unio-mystica zielt daraufhin, in allem das Eine zu finden und sich selbst als Teil dieses Einen zu empfinden. In dieser Beziehung ist es gleichgültig, ob dieses Eine nun All-Natur, All-Seele, Brahman, Yoga oder Tao heißt."

82. Hermann Hesse, Kleine Betrachtungen. "Abendwolken".
Bern, Stämpfli, 1941, S.16
"Für ältere Leute eignet sich besser der Humor, das Lächeln, das Nichternstnehmen, das Verwandeln der Welt in ein Bild, das Betrachten der Dinge, als seien sie flüchtige Abendwolkenpiele."
83. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie. Kröner Taschenausgabe,
Band 70, S.41
84. Goethe, "Gesang der Geister über den Wassern". Echtermeyer,
von Wiese, a.a.O., S.210
85. Goethe, Faust II, S.322
86. Rilke, Das Karussell. Echtermeyer, von Wiese, a.a.O., S.613
87. Gottfried Keller, Unter Sternen. S.498
88. André Gide, Le Traité du Narcisse, S.20
89. Franz Baumer, Das magische Denken in der Dichtung Hermann
Hesses. Dissertation München, 1951, S.29
90. Hermann Hesse, Piktors Verwandlungen, S.4
91. Bernouilli, a.a.O., S.303:
"Und nun kommt noch eine letzte Eigenschaft des Wassers hinzu:
seine Verwandlungsfähigkeit. Proteus, Nereus und wie alle Mythen
des Gestaltwechsels heißen! Die chthonischen Götter sind es, die
Wasser- und Traundämonen, wie Hermes und Hekate, sie genießen
das Vorrecht beliebiger Verwandlung, während die himmlischen
eher Neigung beweisen, die Verwandlung zu überwinden. Wasser
und Nacht, Strom und Traumgeschehen decken sich, die wandelba-
ren Fluten gehen mit den ratlos wechselnden Traumgebilden Hand
in Hand." Hesses Wunsch, sich ständig zu verwandeln, findet im
Wasser das entsprechende Natursymbol.
92. Hermann Hesse, Piktör. S.4
93. Novalis, Heinrich von Ofterdingen. S.218

94. Ibid. S. 221
95. Novalis, Fragmente und Studien, in Novalis Schriften.
Bibliographisches Institut Leipzig, herausgeg. von Paul Kluckhohn,
Band II, Leipzig 1940, S. 271
96. Vgl. H.A. Korff, Der Geist der Goethezeit. Band II, Leipzig 1940,
S. 258
97. Novalis, Fragmente und Studien. Band III, S. 249
98. Ibid. III, S. 78
99. William Shakespeare, The Tempest, in Shakespeare Plays,
herausgeg. von Hardin Craig, Scott, Foresman, New York, 1931,
V, I, 41-50
100. Ibid. IV, i, 157
101. Ibid. V, i, 50-57

- - -

Dissertationsverzeichnis
der mir bekannten Dissertationen

- Baaten, Heta Pietistische Tradition der Familie Gundert und Hermann Hesse. München, 1932
- Barhausen, E. Der Dualismus von Geist und Sinnlichkeit in Hermann Hesses Werken. Berlin, 1952
- Baumer, Franz Das magische Denken in der Dichtung Hermann Hesses. München, 1951
- Bergengruen, Luise Hermann Hesse. Bern, 1952
- Bühner, C. H. Hermann Hesse und Gottfried Keller. Zürich, 1927
- Fuchs, Karl Hermann Hesses Bild des Menschen. Nach dem epischen Werk des Dichters. Erlangen, 1949
- Geffert, Heinr. Das Bildungsideal im Werke Hermann Hesses. Hamburg, 1927
- Hoyer, Karl-H. Die Landschaft im Prosawerk Hermann Hesses. Berlin, Freie Universität, 1954
- Kirkhoff, Gerh. Das Bild des Menschen in Hesses Dichtung. Freiburg, 1951
- Kunze, J. M. L. Lebensgestaltungen und Weltanschauung in Hermann Hesses Siddhartha. Amsterdam, 1949
- Lützkendorf, Felix Hermann Hesse als religiöser Mensch in seiner Beziehung zur Romantik und zum Osten. Hannover, 1932
- Mayer, Gerhardt Die Begegnung des Christentums mit Asiatischen Religionen im Werk Hermann Hesses. Marburg, 1956
- Mauerhofer, G. Die Introversion, mit spezieller Berücksichtigung des Dichters Hermann Hesse. Bern, 1929
- Middleton, J. C. Hermann Hesse as Humanist. Oxford, 1954
- Mileck, J. Hesses Political Writings. Harvard, 1952
- Peter, Maria Das Kulturproblem bei Hermann Hesse. Freiburg, 1948

- Pfeifer, M. Hesses Kritik am Bürgertum. Jena, 1952
- Plumacher, W. Kants Antinomientheorie mit einer Anwendung auf das
Kunstwerk Hermann Hesses. Würzburg 1936
- Pöstges, F. Hermann Hesse und die Empfindsamkeit.
Köln, 1956
- Pohlmann, G. Das Problem der Wirklichkeit Hermann Hesses.
Münster, 1951
- Unsel, Siegr. Hermann Hesses Anschauung vom Beruf des Dichters.
Tübingen, 1952
- Wagner, M. Zeitmorphologischer Vergleich von Demian,
Siddhartha und Steppenwolf zur Aufweisung typischer
Gestaltzüge. Bonn, 1953
- Wassner, Herm. Über die Bedeutung der Musik in der Dichtung
Hermann Hesses. Bonn, 1953
- Wiebel, Kurt Hermann Hesse und die deutsche Romantik.
Bern, 1952

Lebenslauf

Am 13. Februar 1932 wurde ich in Baltimore, Maryland, USA als das einzige Kind des Edwin Gontrum, Rechtsanwalt, und seiner Frau Mildred, geb. Baer, geboren.

Nach Absolvierung der Friends School in Baltimore besuchte ich 1950 das Haverford College in Haverford, Pennsylvania, wo ich 1954 in Germanistik und Französisch zum B. A. promovierte. Nachher, mit Hilfe eines Stipendiums und eines "Teaching Assistantship", studierte ich zwei Jahre Germanistik und Romanistik und bekam 1956 von der Princeton University den M. A. In Princeton nahm ich an Seminaren der Herren Professoren Werner Hollmann, Ernst Jockers, Richard Kühnemund, Bernhard Ulmer, Benno von Wiese, Armand Hoog, Ira Wade, Edward Sullivan, E. A. O. Borgerhoff und B. Bates teil.

Für das Jahr 1956/57 bekam ich ein Stipendium von der "Germanistic Society of America" (durch das Institute of International Education, N. Y.) und immatrikulierte mich an der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München. Meine zwei Jahre in Princeton wurden vom philosophischen Dekanat ganz anerkannt, ich hörte aber im ersten Jahr noch Vorlesungen bei den Herren Professoren Borchardt, Delarue, Hederer, Kuhn, Kunisch, Lettelier, Motekat, Rheinfelder, Rosenfeld und Theissen. Für das Jahr 1957/58 bekam ich ein Stipendium vom Bayerischen Kultusministerium (auch durch das Institute of International Education, N. Y.), um die Anfertigung dieser Arbeit zu ermöglichen. Für die Förderung meiner Studien möchte ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. H. H. Borchardt besonders danken. Für die Literaturbeschaffung möchte ich Herrn Horst Kliemann des Oldenbourg-Verlags, der Schweizer Landesbibliothek Bern und dem Schiller-Museum, Marbach am Neckar, insbesondere danken.

Peter Baer Gontrum.

